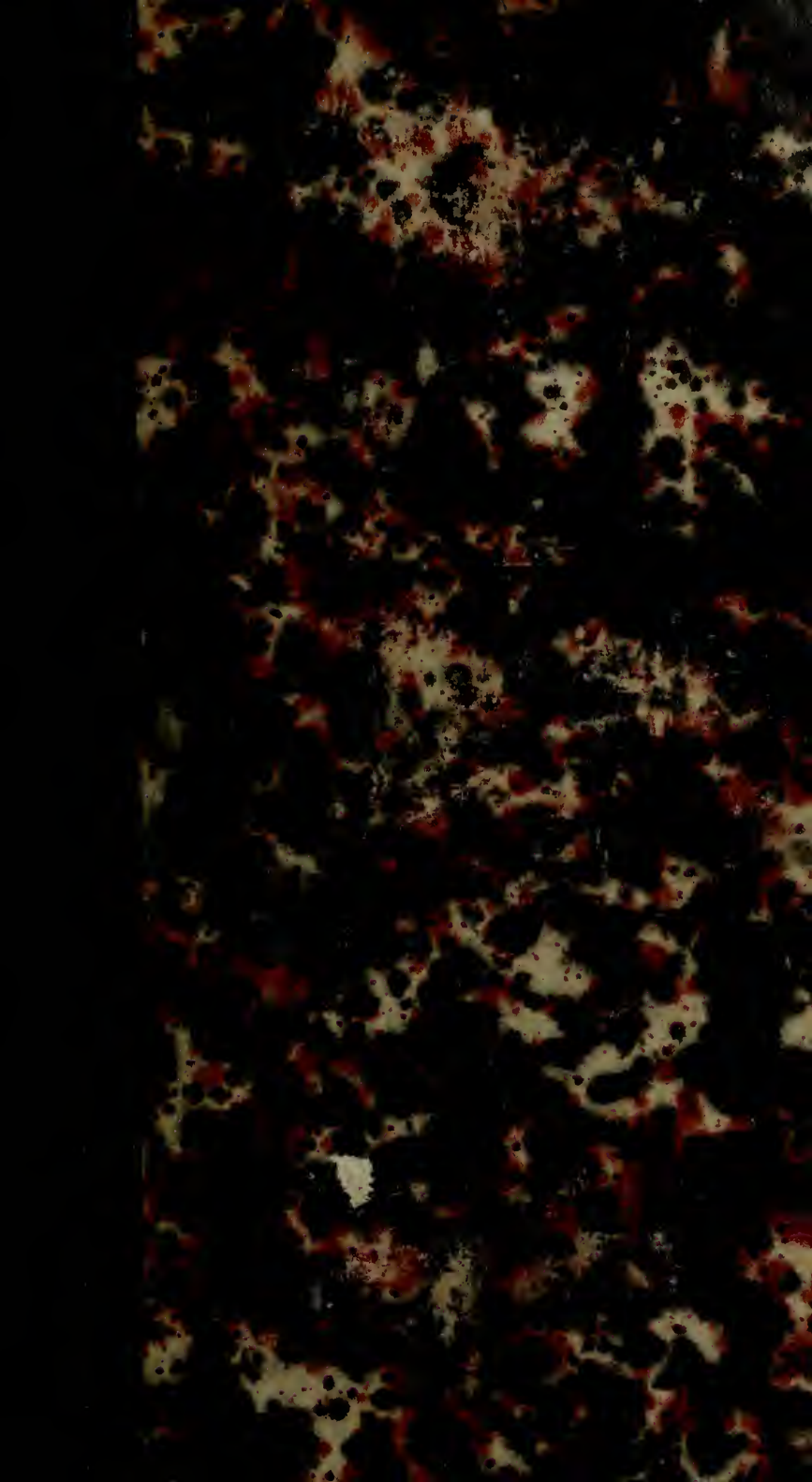


LIBRARY
Brigham Young University

IP
F600537

Gift of Johnson

ML
100
.E529x
1840
v.2

Encyclopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften,

oder

Universal-Lexicon

der

Tonkunst.

Bearbeitet von

M. Fink, Keferstein, Geh. Kriegsrath Kretschmer, Professor Dr. Marx G. Nauenburg, Ludwig Rellstab, Ritter v. Seyfried, Schnyder v. Wartensee, Prof. Weber, Baron v. Winzingerode, &. &.

und dem Redacteur

Hofrath Dr. Gustav Schilling.

Neue Ausgabe.

Zweiter Band.

Braga bis F-Moll.

Stuttgart.
Verlag von Franz Heinrich Köhler.
1840.

HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Braga. Bei der Wiederbelebung der alt-nordischen Sagenwelt durch Klopstock und seine würdigen Genossen war es natürlich, daß man hin und wieder etwas rasch zugriff. Theils geschahe das in der ersten lebhaften Freude über so manch einen unerwarteten, in der That schönen Fund, emportauchend aus der Germanischen, bis dahin so dunkeln und wenig beachteten Urzeit; theils auch trug man noch allzusehr die Hellenisch-Römische Mythologie im Sinn, um nicht oft in's reine Uebersetzen einer antiken Gottheit in eine Germanische zu gerathen. Die Römer selbst hatten das ohnehin so in der Art, wie wir es bei Tacitus und anderen ihrer Schriftsteller wahrnehmen, wo es gilt, die Sagen-Gestalten fremder Völker zu verdeutlichen, oder vielmehr zu verrömern. Und ihr Ansehn war dazumal noch einseitig überwiegend genug bei uns, um uns — bald absichtlich, bald unwillkürlich — ihnen nachzulocken, wo sich irgend ihre Fußtapfen in scheinbar gleicher Richtung mit unserem Gange zeigten. So ereignete es sich denn auch, daß man den Braga ohne Weiteres als den deutschen Apollo bezeichnete, den Gott des Gesanges unserer Urväter, ohne sich sonderlich näher mit dem Eigenthümlichen seiner Erscheinung zu beschäftigen. Zuvörderst trat dabei eine Namens-Irrung ein. Der alte Sanges-Held nämlich hieß nicht Braga, wie latinisirende Schriftsteller ihn nannten. Sie hätten eben so gut oder eben so schlimm „Bragus" schreiben können. Als Bragi finden wir ihn in den alten Nordlands-Sagen aufgeführt, auch wohl als Bragur, mit dem das Männliche bezeichnenden r, in der Aussprache: ur, nach Nordischer Weise am Schlusse. Er gehörte zu dem Geschlechte der Asa-Helden, von welchen uns die Nordlands-Sage Folgendes erzählt: „Vom fernen Osten her kamen vor vielen Hundert Jahren Männer und Frauen, an vielen wundersamen Herrlichkeiten und Künsten reich, zu Schiff an den Norder-Strand gefahren, aus ihrer eigenen Heimath, dem Asa-Lande, vertrieben durch eine unbekannt große Schickung. Sie beschlossen, sich dorten anzubauen, und wählten einen hohen schönen Berg zur Gründung ihrer Burg aus, den sie Ida benannten, die Burg selbst aber Asgard. Jeglicher von ihnen verstand sich auf irgend eine besonders mächtige und geheimnißreiche Gabe, so daß die Asa-Helden alsbald ein großes, und endlich ein herrschendes Ansehn über die früheren Landes-Bewohner erlangten. Unter ihnen war Einer mit der holden und kühnbegeisternden Gabe des Gesanges beliehen. Den hieß man Bragi, und seine schöne Gattin war Idun benannt. Ihr hatte man das Hüten der goldenen Aepfel anvertraut, durch deren Genuß die Asa-Helden und Asa-Frauen eine endlos frische Jugendkraft bewahrten. Man hat diese Wunderfrüchte auch wohl schon Aepfel der Unsterblichkeit benannt. So weit jedoch reichen ihre Kräfte nicht. Denn ob zwar die Asa-Helden und Asa-Frauen fort und fort auf ihrer im Laufe der Zeiten unsichtbar gewordenen Asgard-Burg thronen, und Vieles lenken in der Welt, auch alle rühm-

lich erschlagenen Kriegshelden in ihrem Helden-Saal, Wal-Hall geheißen, freudiglich und herrlich bewirthen, läuft endlich doch auch das an sein Ziel. Feindlich böse Gewalten, aus der Asa-Helden Mitte selbst entsprossen, werden, ob zwar zur Zeit noch und auf Jahrhunderte hinaus gebunden, dennoch loswerden am Ziel der Tage, und die Herrlichkeit des Asa-Lebens wird erliegen, Bragi's Saitenspiel und Idun's Goldäpfel mit. Aber aus dem Jammergefluthe des allgemeinen Unterganges wird sich eine ewig grünende Insel erheben. Auf ihr werden drei nur allein gerettete Asa-Helden, in dem früheren Schaffen und Ringen fast eben nur namenlos, mit goldnen Würfeln spielen, die sie im Grase finden. Dann geht die stillselige Herrlichkeit des ewigen Friedens-Reiches an, welches fortan Allvater regiert."

Wir sehen die Regenbogen-Lichter, entsprossen dem Strahle des reinen Lichtes, wunderbarlicher offenbart in dieser Sage, als in vielleicht irgend einer mythologischen Darstellung anderer Völker sonst. Wir sehen: aus Asien herüber kommt diese ganze reiche, erst unverkennbar historisch begründete, dann in das Sagenhafte verdämmernde, endlich auf das Ewige hindeutende Erscheinung. Bragi stellet, wie seine Genossen in Herrlichkeit und Fall, dabei nicht formel einen Gott dar, als vielmehr einen Heros, minder also vergleichbar dem Hellenischen Apollon, als vielmehr dem Orpheus oder Linos oder Amphion, wenn es denn doch einmal durchaus immerdar bei'm erforschenden Anschauen alt-nordischer Erscheinungen auf eine Vergleichung mit Hellenischen Gebilden hinausgehen soll. L. M. F.

Braham, einer der berühmtesten und kunstfertigsten Sänger unserer Zeit, Tenorist, ein Engländer von Geburt, steht der Zeit am Drury-lane-Theater zu London. Seine Stimme darf einzig in jeder Art genannt werden; reich an Umfang besitzt sie für jeden ihrer Töne doch den jedesmal erforderlichen Grad der Stärke; überaus rein und biegsam wird ihr die Articulation so leicht, daß dem Zuhörer auch nicht eine Sylbe verloren geht, und auf eine seltene Weise fertig in der Ausführung bieten auch die verzweigtesten Tonfiguren durchaus keine Schwierigkeiten für sie dar. Zu bedauern nur ist, daß B. diese schätzenswerthe Fähigkeit oft mit zu verschwenderischer Freigebigkeit anwendet. Immer unter dem Einflusse des Enthusiasmus stehend ergießt sich seine Imagination mit verschwenderischer Fülle über Empfindung und Leidenschaft, über Melodie, Ausdruck und Verzierungen; aber eben hier ist es, wo er oft die Grenzen der Kunst überschreitet, mehr Erstaunen als Wohlgefallen erweckt, eben so sehr abstößt als ergötzt und daher nur allzu häufig die Zusammenwirkung zerstört. Daraus entstehen dann jene fast widrigen und gezwungenen Töne, jene plötzlichen Unterbrechungen, gewaltsamen Ausfälle, unmäßigen Anhäufungen von Noten, die den Gesang entstellen, und die Vermischung der drei verschiedenen Style. Das hohe Ansehn, in welchem B. in England steht, hat denn sein Beispiel auch nicht ohne Folgen gelassen: auf der ganzen großen Insel suchen die Sänger ihn nachzuahmen, und eine Generation muß vielleicht vergehen, ehe der falsche Geschmack, den B—s Verirrungen bis in jeden Winkel Englands fortgepflanzt, und der große Einfluß, den sie auf die gesammte dortige Gesangskunst ausgeübt haben, wieder vertilgt werden kann. Selten werden daher wohl in einem Sänger, überhaupt in einem Künstler so glänzende Talente und vielseitige Mittel mit den nachtheiligsten Fehlern und geschmacklosesten Anwendungen vereint gefunden, wie bei B.; was um so mehr auffallen muß, da derselbe unleugbar viele gründliche musikalische Kenntnisse besitzt, die ihn sogar, namentlich durch

die Oper „das Cabinet," zu einem achtungswerthen Componisten erhoben haben. Von seinen besonderen Lebensumständen ist in Deutschland bis jetzt nichts bekannt geworden. 41.

Bramini, Giacomo, geb. zu Rom um 1640, war Capellmeister zu S. Maria della Consolazione in Rom, stammte aus Orazio Benevoli's Schule, und schrieb vorzüglich viele Werke zu 8, 12 und 16 Stimmen, die jetzt noch in den Römischen Kirchen-Archiven sorgfältig aufbewahrt werden. Er war verwachsen, überhaupt sehr schwächlicher Natur, und starb daher sehr früh, wie Baini in seinem Werke über Palestrino berichtet (s. Kandlers Uebersetzung p. 190), schon 1674.

Brand, Gottlob Friedrich, zuletzt Hoftrompeter und Fourier des Herzogs von Sachsen-Meiningen, einer der größten Virtuosen auf seinem Instrumente, war geb. zu Arnstadt am 8. Mai 1705 und starb 1768. Den ersten Unterricht in seiner Kunst erhielt er von seinem Vater, Lorenz B., der Hoftrompeter des Fürsten Anton Günther von Schwarzburg war; im Gesange, worin er sich ebenfalls als Bassist sehr auszeichnete, war der damalige Stadtcantor Heynderf zu Arnstadt sein Lehrer. Als 15-jähriger Jüngling schon wirklicher Virtuos auf der Trompete kam er in die Dienste des Prinzen Heinrich von Schwarzburg, der jenes Instrument sehr liebte und selbst gut blies. Nach Meiningen kam er 1738. Gerber und Walther rühmen ihn als einen Meister seiner Kunst, und behaupten namentlich, daß wohl schwerlich wieder ein Trompeter ein solch angenehmes Cantabile werde vortragen können, als B. es auf seinem unvollkommenen Instrumente, bei ausnehmend reiner und präciser Intonation, hervorzubringen verstanden habe.

Brandes, Charlotte Wilhelmine Franzisca, gewöhnlich aber genannt Minna, vielseitig gebildete Sängerin, Tochter des berühmten Schauspielers und fruchtbaren Theaterdichters Johann Christian B., geb. zu Berlin am 21. Mai 1765, war eine Schülerin von dem Cammersänger Mursottini in Dresden, nachher von der berühmten Mara und einem gewissen Concialini, und brachte es binnen wenigen Jahren so weit, daß sie, gleich groß als Sängerin und Schauspielerin, der Gegenstand der Bewunderung in ganz Deutschland wurde. Ihr erstes Auftreten fällt ins Jahr 1782 und hatte in Weimar statt; 1784 schon glänzte sie als erste Sängerin am Stadttheater zu Hamburg. Auch als Claviervirtuosin zeichnete sie sich rühmlichst aus, und soll überhaupt im wahren Sinne des Worts, eine seltene musikalische Bildung besessen haben. Ihr Lehrer in dieser Beziehung war zuerst der Musikdirector Hönecke zu Weimar (nachher in Hamburg), dann der berühmte Transchel in Dresden, und endlich auch der damalige Capellmeister Schuster daselbst, der unter Anderem auch die Arie „Wie durch meine kleinste Nerve" ꝛc. in seinem „Alchimist" eigens für sie componirt hat. In Folge eines zu eifrigen Kunststudiums, das ihren Körper sehr schwächte, starb sie schon am 13. Juni 1788 zu Hamburg. Herold suchte ihr Andenken zu erhalten durch die nachher erfolgte Herausgabe einer ansehnlichen Sammlung ihrer besseren Compositionen. Dieselben bestehen zum größten Theile in italienischen und deutschen Gesängen, Canzonetten, Liedern, Arien ꝛc. mit Clavierbegleitung, und auch in mehrlei unterhaltenden Clavierſachen. Eine ausführliche Biographie von ihr erschien in den Theater-Annalen, Heft 3, pag. 33 ff. 10.

Brandl, Johann, Großherzoglich Badenscher Musikdirector zu Carlsruhe, wurde geb. am 14. November 1760 im Kloster Rohr bei Regensburg, wo sein Vater Jäger und Bürger war; in seinem 6ten Jahre

schon kam er als Singknabe ins Kloster, und lernte hier mit vieler Lust Violine spielen und singen; nur das Clavier hatte nichts Anziehendes für ihn, und es dürfte wohl nicht einmal vorgekommen seyn, daß er durch Strenge, ja sogar körperliche Züchtigung, zu dessen Uebung gezwungen werden mußte. Nichts desto weniger machte er in der Musik überhaupt die erfreulichsten Fortschritte, so daß er, als 1770 der Canonicus Gelasius ihn nach München ins Kloster brachte, auch sogleich als Capellknabe am Hofe daselbst angestellt wurde. Der freundschaftliche Umgang mit dem damaligen ersten Tenoristen am dortigen Hoftheater, Namens Valesi trug viel zu seiner ferneren Bildung bei; er ward mit im Chor der italienischen Oper verwendet, erwarb sich die Gunst des damaligen Capellmeisters Vernasconi und, besonders durch sein geschmackvolles fertiges Violinspiel, auch des nachherigen Doctor der Medicin Schubauer, der durch seine „Dorfdeputirten" und mehrere Messen zuerst den Wunsch in ihm rege machte, sich vorzugsweise der Tonkunst widmen zu können. 1774 verleiteten seine vielversprechenden Talente einen Exjesuiten, ihn mit nach Neuburg an der Donau zu nehmen, wo er sich als Seminarist unter der Leitung eines gewissen Feldmaier noch weiter in der Musik vervollkommnete, auch das Studium der Composition anfing. 1778 kam er auf Veranlassung und Kosten des Prälaten vom Benedictiner-Kloster Heiligenkreuz zu Donauwerth, in welches er um ein Jahr später einzutreten versprochen hatte, nach Eichstädt zum Domcapellmeister Schlecht, um das angefangene Studium unter dessen Leitung noch gründlicher fortzusetzen; 1779 trat er als Novize in das Kloster. Die abgeschlossene strenge Lebensweise des neuen Standes aber war dem munteren, lebendigen Charakter, heiterem Temperamente des jungen B. durchaus nicht angemessen; er verfiel in Melancholie, wurde völlig tiefsinnig und deshalb von dem Prälaten alsbald wieder entlassen. Mehr zur Cur als Kunstbildung machte B. nun einige kleinere Reisen; traf auf denselben mit dem Violinvirtuosen vom Hofe des Fürstbischofs zu Eichstädt, Westermaier, zusammen, dessen fernere Begleitung ihn von Neuem zu fleißiger Uebung im Violinspiel anreizte. Eine Reise in die Schweiz, die er nach dem allein unternahm, war von bestem Erfolge; seine Compositionen, die er auf derselben an mehreren Orten öffentlich vortrug, brachten ihm Ruf; er wurde 1784 vom Fürst von Hohenlohe-Bartenstein als Capellmeister angestellt, und 1789 erhielt er den ehrenvollen Ruf als Bischöflicher (später hochfürstlich Speierischer) Hofmusikdirector nach Bruchsal. Hier unterzog er sich zunächst des mühevollen Geschäfts, die Mozart'schen und Haydnischen Quart- und Quintette alle in Partitur zu setzen, wodurch er freilich die beste Gelegenheit erhielt, dieselben gründlich durchzustudiren; auch gab er damals (1790) sein erstes Werk: 12 durchaus componirte Gedichte von E. Schneider, in den Druck. Die gute Aufnahme, welche dieselben bei Künstler und Dilettanten fanden, machte ihm Muth zu fernerer und größerer Thätigkeit seiner Muse, und so verließen denn nach und nach die nah an 70 Werke die Presse, welche B. zu einem der bedeutendsten und achtungswerthesten Componisten unsrer Zeit erheben, deshalb aber auch, und meistentheils in den verschiedensten Ausgaben, die regste Theilnahme erregten. Nach Carlsruhe kam B. von Bruchsal im J. 1806. Eine seiner Erstlingsarbeiten ist auch „die Fürstengruft" von Schubert, die Amon in Heilbronn, aber mit der Firma „Leipzig," druckte und trotz ihres beißenden Textes eine seltene Verbreitung erhielt. Nachher erschienen von ihm bei Bosler in Speier mehrere vortreffliche Lieder, auch eine Sinfonie in D; bei Amon in Heilbronn eine concertirende Serenade für Orchester und eben-

falls mehrere Liederwerke; bei Gambart in Augsburg 3 concert. Quartette; bei Andre in Offenbach 6 Quintette für Bogeninstrumente, eine Sinfonie in Es, ein Concertant für Violine und Cello mit Orchester, ein Concert für Fagott, 2 Ouverturen, 2 Quartette für Fagott, 3 Quartette für Flöte; dann bei Simrock in Bonn, Müller in Carlsruhe, Richault in Paris und andern Verlegern noch viele andere Werke für einzelne Instrumente, wie für ganzes Orchester und Gesang, Chöre und Solostimme, die alle zu den wahrhaft classischen gerechnet werden müssen; namentlich stehen die Quartette, unter allen anderen, den Mozart'schen wohl am nächsten. Besonders befinden sich darunter viele schätzenswerthe und im ächten erhabenen Kirchenstyle verfaßte Messen; auch die Oper „Herrmann" und mehrere Oratorien hat B. componirt, doch ist keins davon im Drucke erschienen; von dem Monodram „Hero" wurde bei Velten in Carlsruhe der Clavierauszug gedruckt. Jetzt (Febr. 1835) hat B. bereits das 75ste Jahr seines Lebens angetreten, als alter würdiger Kunstveteran aber weiß er sich durch eine anhaltende und bewundernswerthe Thätigkeit noch immer die Achtung und Aufmerksamkeit des Publikums zu erhalten, die ihm in den Jahren eines kräftigeren Alters so allseitig zu Theil wurden. Dafür liefert wohl der Umstand einen der sichersten Beweise, daß er nach Zumsteegs Tode unter den Wenigen sich befand, welche zur Wiederbesetzung der von Jenem begleiteten Capelldirectorsstelle in Stuttgart vorgeschlagen wurden. Eine ausführliche, doch mit Irrthümern untermischte Beschreibung seiner Lebensjahre bis 1803 (die Gerber nachgehends in sein neues Tonkünstler-Lexicon aufnahm) findet sich in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung, Jahrg. 5, Nr. 9; eine weitläuftige gute Recension seiner neuesten Messe für 4 Männerstimmen ebend. Jahrg. 1828, pag. 188. o.

Brandl oder Brandel, Christian, ein vorzüglicher Tenorsänger, war aus Carlsbad gebürtig und stand in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts sowohl als Schauspieler wie als Sänger in ganz Deutschland in hohem Ansehn. 1770 war er Tenorist an der Kreuzherrenkirche zu Prag, 1783 aber, als erster Tenorist am Nostitzschen Theater, der Liebling des dasigen Publicums; 1790 war er am Nationaltheater zu Berlin angestellt; 1793 ging er von da nach Hamburg, und von dieser Zeit an haben sich keine zuverlässigen Nachrichten über ihn auffinden lassen. Personen, die ihn näher kannten, rühmen ihn als einen vielseitig gebildeten Künstler.

Brandt, Georg Friedrich, Fagottvirtuos, einer der würdigsten Schüler des berühmten Ritter in Berlin, wurde geb. zu Spandau am 18. October 1773, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von Antoni, Lehrer an der Hautboistenschule zu Potsdam, und kam dann in seinem 16ten Jahre zu Ritter nach Berlin, wo er als Hautboist bei der Garde angestellt wurde. Als solcher machte er auch die Feldzüge am Rhein mit. Nach Beendigung derselben nahm er abermals Unterricht bei Ritter, machte darauf eine erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland, wurde 1798 als Fagottist in der Herzogl. Meklenburg-Schwerinschen Capelle zu Ludwigslust angestellt, und folgte endlich 1800 einem ehrenvollen Rufe nach München als erster Fagottist in der dasigen Hof-Capelle, welche Stelle er, einige kleinere Reisen abgerechnet, nie wieder verließ. Seiner Zeit, und noch vor wenigen Jahren, galt B. für einen der besten Fagottvirtuosen Deutschlands; jetzt räumt er freilich vielen anderen den Vorzug ein; nichts desto weniger aber hat er sich durch seine früheren Leistungen die fortdauernde Achtung des Musikers, und namentlich des Fagottisten gesichert.

Branle — ein alter französischer Tanz vieler Personen in einem Kreise, wahrscheinlich unsrer Menuett ähnlich; doch läßt sich darüber Nichts mit Bestimmtheit sagen, da jetzt in Frankreich kein Tanz dieser Art mehr gebräuchlich ist.

Brasart, ein lange noch nicht hinlänglich gekannter Componist aus der Vor-Ockenheimischen Periode des Niederländers Dufay (s. diesen), deren Anfang 1380 ungefähr zu setzen ist. Damals blühete schon ein rein harmonischer Contrapunct, der sogar gefälliger, weil noch einfacher, und viel einfacher war, als der künstliche, wohl auch überkünstelte der nachfolgenden Periode Ockenheims. Man findet bereits an verschiedenen Stellen der Compositionen jener Zeit zugefügte Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen (※ und b); durchgehende Dissonanzen und zwar in sogenanntem regelmäßigen Durchgange (auf die schlechten Tacttheile fallend) und gehörige Vorbereitungen und Auflösungen der Dissonanzen kommen schon so sorgfältig gehalten vor, daß nach Versicherung Kiesewetters die Erzeugnisse dieser Periode des noch einfacheren Contrapunctes sich noch jetzt weit angenehmer hören lassen, als Vieles aus der unmittelbar nachfolgenden Zeit. B. blühete zum Beginn des 15ten Jahrhunderts. Ueber ihn, sein Leben und seine Werke, müssen noch genauere Untersuchungen angestellt werden, da bis jetzt selbst in den vorzüglichsten Geschichtswerken der Musik kaum mehr als sein Name genannt wird, ja dieser nicht einmal überall. b.

Bratsche, s. Alt-Viola.

Braun. Der Stammvater dieser würdigen, zahlreichen, und besonders für den Hoboisten sehr merkenswerthen Künstlerfamilie hieß Anton B. und war Violinist bei der Landgräflichen Capelle zu Cassel, geb. daselbst am 6. Febr. 1729, gestorben gegen 1790. Er hatte 4 Söhne und eine Tochter, die sich alle als Virtuosen und Componisten rühmlichst ausgezeichnet und um die Kunst wesentliche Verdienste erworben haben. Der älteste Sohn

Braun, Johann, war Virtuos auf der Violine, und wurde geb. zu Cassel am 28. August 1753. Den ersten Grund in der Musik legte er bei seinem Vater; darauf wandte er sich nach Braunschweig und studirte unter Schwanenberg Composition und unter Posch's Leitung zu weiterer Vervollkommnung noch die Kunst des Violinspiels. Gegen 1780, nachdem er einige Reisen durch Deutschland gemacht hatte, kehrte er nach Cassel zurück und wurde als erster Violinist in der dortigen Capelle angestellt. 1787, nach der Auflösung der Landgräflichen Hofmusik zu Cassel, ging er nach Berlin; erhielt 1788 schon die Stelle eines Concertmeisters in der Capelle der Königin, und verbreitete von dort aus, nicht blos als Virtuos auf seinem Instrumente, sondern auch als Componist, einen großen Ruf über fast ganz Europa. Unter seinen Werken, die alle im feurigen und brillanten Style geschrieben sind, befinden sich nah' an 30 Violinconcerte, 13 Doppel-Concerte für 2 Hörner, 3 Concerte für Secundhorn, dann mehrere für den Fagott, auch für die Flöte und das Violoncell; ferner viele Violintrio's, Duo's und einzelne Solosätze, auch Trio's und Duo's für Hörner, einige Sinfonien für großes Orchester, verschiedene Harmoniestücke, Tänze, Lieder, und endlich auch das Ballet „Les Bergers de Cythere". Die gedruckten darunter erschienen meistens zu Paris und Amsterdam. Wichtiger noch als er ist sein Bruder

Braun, Johann Friedrich, zweiter Sohn Antons, Hoboenvirtuos, wurde geb. zu Cassel am 15. Septbr. 1759, genoß den ersten Musikunterricht ebenfalls bei seinem Vater, nachher lehrte ihn Barth, damals auch

Mitglied der Capelle zu Cassel, die Anfangsgründe auf der Oboe, und viele Anlage für dieses Instrument zeigend schickte ihn später der Landgraf von Hessen-Cassel auf seine Kosten nach Dresden zu dem damals als ausgezeichnetster Hoboenbläser bekannten Besozzi, um sich durch dessen Unterricht noch weiter auszubilden. Die Oboisten jener Zeit alle aber, und mit ihnen auch Besozzi, suchten durch ihr Spiel weniger die Empfindung anzusprechen als durch Keckheit im Vortrage, durch scharfen grellen Ton, markirtes Staccato u. dergl. m. zu imponiren, und Brauns Ansichten von der Natur der Oboe entsprach ein derartiges Spiel nicht, er entzog sich daher, obschon sich einige Zeit der Weisung seines Lehrers fügend, derselben jedoch gar bald, und bildete, nachdem er Dresden verlassen und einen ehrenvollen Ruf nach Ludwigslust als erster Oboist in die Großherzoglich Meklenburg-Schwerinsche Hofcapelle erhalten hatte, durch und aus sich selbst eine eigenthümliche, jener geradezu entgegengesetzte neue Methode des Oboenspiels, die sich nach dem sowohl durch seine mehrfachen großen Reisen, als durch seine Schüler, deren er mehrere von ausgezeichnetem Talente gebildet hat, immer allgemeiner verbreitete, und noch jetzt von den bewährtesten Musikern als die dem Wesen und dem Character der Oboe angemessenste anerkannt wird. Er darf demnach als der Schöpfer der reinen Seelenmusik angesehen werden, wozu sich jetzt das Oboenspiel mehrseitig zu erheben anfängt. Auf diesen Zweck hinzuwirken sind auch seine Compositionen bestimmt: eine große Anzahl von Concerten und anderen Werken, welche er für die Oboe setzte, von denen aber leider nur wenige im Drucke erschienen sind, gehören zu den besten dieser Gattung und werden häufig und jedesmal mit vielem Vergnügen gehört. Dieser würdige, verdienstvolle Künstler, der nicht weniger als Mensch, als Gatte und Familienvater allerseits in hoher Achtung stand, starb am 15. Septbr. 1824, am Morgen seines 66sten Geburtstages. Diejenigen seiner Schüler, in welchen die von ihm neu begründete, auch schon ihrem Wesen nach ächtere, Kunst die kräftigsten Stützen gefunden hat, sind seine beiden Söhne — Carl Anton Philipp B. und Wilhelm B. Ersterer, der ältere, wurde geb. zu Ludwigslust 1788, und ist seit 1807 als erster Hoboist in der Königl. Capelle zu Copenhagen angestellt; letzterer, der jüngere, steht seit 1825 als erster Hoboist an der Großherzogl. Hofcapelle zu Ludwigslust, früher war er in gleicher Eigenschaft in der Königl. Hofcapelle zu Berlin angestellt (über seine Frau Cathinka B. siehe den folgenden Artikel). Beide sind anerkannt große Meister auf ihrem Instrumente, denkende Künstler und auch gediegene, geschmackvolle Componisten, sowohl für einzelne Instrumente, als — und zwar besonders — Oboe, Flöte, Horn, Fagott ꝛc., als auch ganzes Orchester. Unter den Compositionen letzterer Gattung zeichnen sich vornehmlich die Sinfonien von Carl Anton Ph. aus. Wie verständig Wilhelm sein Instrument behandelt, mit welcher Umsicht, Kenntniß und Ueberlegung, das beweist unter Anderem auch ein von ihm in der Leipz. musikal. Zeitung Jahrg. 1823 Nr. 11 mitgetheilter Aufsatz: „Bemerkungen über die richtige Behandlung und Blasart der Oboe". Sein in jeder Hinsicht ausgezeichnet schönes, fertig und ausdrucksvolles Spiel nennt ein Ohrenzeuge in eben jener Zeitung (Jahrg. 1823, Nr. 2) „eine kräftig überwundene Klage, eine Wehmuth, die jeder Aeußerung der Freude noch zum Grunde liegt, eine tiefverhaltene Leidenschaft, die es liebt, zuweilen noch durch einen durchdringenden Schrei sich das Herz zu erleichtern." — Die Mutter dieser beiden noch lebenden Meister auf der Oboe, Frau des Joh. Friedrich, war erste Sopran-Sängerin in der Großherzogl. Capelle zu

Ludwigslust und als solche besonders in den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts sehr werth geschätzt; sie war eine geb. Kunzen, Schwester des Capellmeisters Kunzen in Copenhagen.

Braun, Moritz, dritter Sohn Antons, erster Fagottist in der ehemaligen Capelle des Fürstbischofs von Würzburg, wurde geb. zu Cassel am 1. Mai 1765. Allgemein gilt derselbe für einen der vorzüglichsten Meister auf seinem Instrumente, doch steht er an eigentlichem Verdienste um die Kunst seinen übrigen 3 Brüdern nach. — Höchst merkenswerth aber ist seine Tochter — Cathinka B., welche am 8. Juni 1832 als Großherzogl. Meklenburg-Schwerinsche Hofsängerin zu Ludwigslust starb. Sie war zu Würzburg am 24. März 1799 geboren. Schon in frühester Jugend entwickelte sich bei ihr der entschiedenste Beruf zur Musik, weshalb sie zeitig Unterricht im Clavierspiele erhielt, und darin so schnelle Fortschritte machte, daß sie in ihrem 12ten Jahre schon öffentlich in Concerten spielte. Mit einer reinen, klangreichen und angenehmen Stimme von der Natur ausgestattet unterrichtete sie dann auch der Chordirector Seifert in Würzburg im Gesange, und bald konnte sie bei den Messen und in Concerten kleinere Soloparthien übernehmen; später auch auf dem Theater. Ihr erstes öffentliches Auftreten als eigentliche Opersängerin hatte jedoch erst 1815 statt, und zwar in Hanover, wohin sie ihr Vater begleitet hatte. Von da aus verbreitete sich ihr Ruf schnell; sie erhielt Einladungen nach Frankfurt und anderen großen Städten. 1817 ging sie in Begleitung ihrer Mutter nach Hamburg. Der lauteste Jubel krönte jede ihrer Darstellungen. Nach einem dreijährigen Aufenthalte daselbst machte sie 1821 eine Reise nach Copenhagen, wo ihr besonders von Seiten des Hofes die größte Auszeichnung zu Theil wurde. 1822 wurde sie in Cassel als erste Sängerin engagirt, 1823 aber ging sie nach Berlin und verheirathete sich daselbst mit ihrem Vetter Wilhelm Braun (s. dies. im Art. Joh. Fr. Br.). Ihre theatralische Laufbahn beschloß sie daselbst in der Titelrolle von „Fanchon" und als Agathe im „Freischütz" auf der Königl. Hofbühne, und folgte dann 1825 mit ihrem Gatten einem ehrenvolle Rufe nach Ludwigslust, wo sie die übrige Zeit ihres Lebens sowohl als Künstlerin wie als Gattin und Mutter sich einer gleich hohen allgemeinen Achtung zu erfreuen hatte.

Braun, Daniel, vierter Sohn Antons, geb. zu Cassel am 24. Juli 1767, ist Violoncellist und als solcher einer der ausgezeichnetsten Schüler von dem älteren Duport, seit 1792 in der Königl. Hofcapelle zu Berlin angestellt. — Die Frau desselben, Catharina B., wird als Sängerin sehr gerühmt. Sie wurde geb. im Haag am 7. März 1778. Ihr Vater, ein begüterter Kaufmann Namens Brouwer, übergab sie, ihrer herrlichen Stimme wegen, dem Capellmeister Graaf zum förmlichen Unterrichte im Gesange und in der Musik überhaupt. Im J. 1796 machte sie mit ihrem Lehrer eine Reise über Hamburg nach Berlin, an welchen beiden Orten sie sich mit außerordentlichem Beifalle hören ließ. In Berlin auf einige Zeit am Königl. Theater engagirt ward der berühmte Hurka ihr fernerer Lehrer. Der Unterricht dieses erfahrnen Meisters wirkte ausnehmend vortheilhaft auf die weitere Ausbildung ihrer Stimme. Mit dem seltenen Umfange von fast mehr denn 3 vollen Octaven verband sie eine dem Ohre und Herzen sehr wohlthuende Weichheit der Töne, die besonders im zarten arioſen Vortrage von wunderbarer Wirkung seyn konnte. 1798 unternahm sie eine große Reise durch Deutschland, war 1800 in Leipzig, dann in Dresden, Wien, München, Hamburg ꝛc. und kehrte gegen 1803 erst wieder nach Berlin zurück, wo sie dann obgenannten Cellist, Daniel Braun,

heirathete, und nach der Zeit weniger auf dem Theater als in Concerten sich öffentlich hören ließ.

Braun, Mlle., die einzige Tochter von Anton Braun, ist berühmt als Virtuosin auf der Mandoline und dem Pianoforte, zu welcher sie sich unter der Leitung der berühmtesten Meister bildete. Sie wurde geboren zu Cassel am 22. October 1762, kam 1796 als Künstlerin nach Gotha, wurde von der regierenden Herzogin daselbst als Kammerdame angestellt, und verheirathete sich später an den Rath Hamberger, womit ihre ganze künstlerische Laufbahn aufhörte. 14.

Braun, Joseph (gehört nicht zu der vorhergehenden Familie), Virtuos auf dem Pianoforte und dem Violoncell, wurde geb. 1787 in Regensburg, wo sein Vater Organist war. Von 1816 an war er Operndirector bei mehreren angesehenen Schauspielergesellschaften, so in Danzig, Bremen, Lübeck und a. O. 1826 erhielt er von einem Theatervereine den Ruf nach Philadelphia, um daselbst die Opern zu dirigiren. Seine Frau, eine geachtete Künstlerin, folgte ihm dahin als erste Sängerin. Er soll viel zu der Errichtung und besseren Einrichtung des dasigen Theaters beigetragen, und zu dem Zwecke namentlich mehrere italienische, deutsche und englische Opern mit großer Mühe zur Aufführung gebracht haben; doch fanden die Roheit und Kunstlosigkeit des demokratischen Sinnes in jener Stadt noch keinen Geschmack am Edleren: man forderte Volkslieder, Gassenhauer, Tänze u. dergl. von den Operisten, und da B. als Künstler einem solchen Ansinnen nicht willfahren konnte und wollte, so hatte er, mit seinen Sängern und Spielern, nicht selten die gröbsten Mißhandlungen auszustehen, die zu verhindern die kleine Zahl der Gebildeten nicht im Stande war. Dadurch bewogen gab er denn 1828 schon seine dermalige Stelle auf, besuchte zunächst andere größere Städte Amerika's, als Newyork, Baltimore ꝛc., um durch Concertgeben sich und seine Familie zu ernähren, und kehrte endlich 1830 voll Unmuth wieder nach Deutschland zurück, wo ihm bald von verschiedentlichen Theater-Unternehmern ansehnliche Directionsstellen angetragen wurden. In Baltimore hat er sein Andenken durch die Errichtung einer stehenden Quartettgesellschaft in dem Hause des reichen deutschen Kaufmanns Heineke gesichert. Als Componist hat er sich rühmlichst bekannt gemacht durch die Opern „der Cosak" und „der Freiwillige", ferner durch mehrere geschmackvolle Sachen für Clavier und Cello, auch Lieder, und größere Instrumentalsachen. Neben seinem künstlerischen Verdienste rühmt Müller (Aesth. hist. Einl. in die Wissensch. der Tonkunst, Th. 2, p. 296) ihn als einen höchst lebendigen, fröhlichen und treuherzigen Mann, welcher anziehende Character sich denn auch in ziemlich allen seinen Compositionen deutlich ausspricht. K.

Braune, Adam Heinrich, Fagottvirtuos und ein seiner Zeit großer Meister auf seinem Instrumente, war geb. in Thüringen um 1740; 1782 stand er in der Churfürstl. Capelle zu Dresden; 1786 brachte ihn der Capellmeister Naumann als Solospieler in die Königl. Hofcapelle zu Copenhagen; geschwächter Gesundheit wegen wurde er aber schon 1797 pensionirt und 1801 ganz plötzlich in einer Nacht vom Schlagflusse getödtet. Gerber und auch Reichardt ehrten ihn als einen vielgebildeten Künstler.

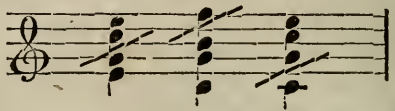
Brautner, Wenzel, Violinist, war gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Chordirector an der Thein- und Kreuzherrenkirche, auch Director des Opernorchesters zu Prag; ein auch als Componist verdienstvoller Künstler. Gerber rechnet ihn nicht nur un-

ter die vorzüglichsten Solospieler seiner Zeit, sondern auch unter die geschicktesten, umsichtigsten und thätigsten Orchesteranführer und nicht weniger geschmackvollsten und fertigsten Organisten, auch gründlichsten Gesangslehrer. Von seinen Compositionen sind besonders viele Kirchensachen, Messen und Motetten, weit verbreitet worden. Irrig nennt ihn Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon Braupner, und eben so falsch heißt er in vielen anderen Verzeichnissen Brauxner, auch wohl Prautner.

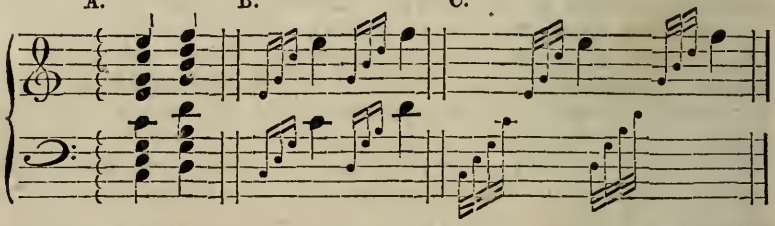
Bravo, Superlativ: bravissimo (ital.) — ist der Ausruf des größeren Beifalls, den man irgend einer Kunstleistung zollt, vorzugsweise jedoch den gelungenen musikalischen und dramatischen Vorstellungen.

Bravour-Arie, Bravour-Gesang, s. Arie u. Gesang.

Brechung der Accorde, eine Vortragsart, der zufolge die Töne eines Accordes nicht gleichzeitig, sondern nach einander angegeben werden. Ihre Aufeinanderfolge kann bald in bestimmten, bald in unbestimmten willkührlichen Zeitmomenten, bald schneller, bald langsamer statt haben. — Für die unbestimmte Brechung hat man, wenn sie schnell geschehen soll, Durchstreichung des Accordes —

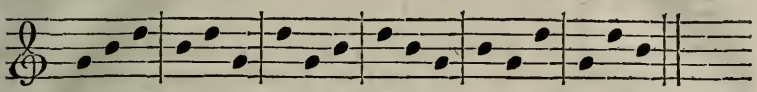


wenn sie etwas langsamer erfolgen soll, die Bezeichnung des Arpeggio (s. dies.). Obgleich, wie gesagt, bei dem Vortrage solcher Stellen keine Zeitbestimmung für die einzelnen Töne stattfindet, so darf die Folge derselben doch nicht so langsam geschehen, daß dadurch das Tactgefühl aufgehoben würde. Vergl. Arpeggio. Daß man bei dem Vortrage auf Clavieren ꝛc. den Unterschied der Hände nicht merken darf, folgt schon aus dem allgemeinen Begriffe von gutem Spiel. Ob aber zweihändige Brechungen, z. B. bei A, auf die bei B oder C angedeutete Weise —



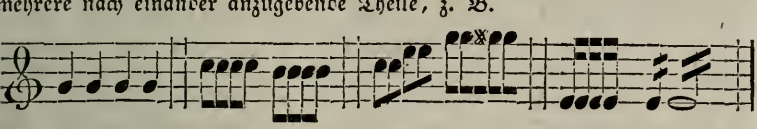
ausgeführt werden sollen, ist nicht unbedingt zu beantworten. In der Regel ist wohl die bei B angedeutete Weise (nach Klang-Masse und Präcision im Tacte die kräftigere) gemeint; doch kann für leichteren, flüchtigeren Vortrag die andere vorzuziehen seyn, — obwohl man in diesem Falle gewöhnlich so schreibt, wie bei C geschehen ist. Die bestimmten Brechungen der Accorde sind Figuren, welche vom Componisten selbst erwählt und genau nach Tonfolge und Geltung vorgeschrieben werden. Sie dienen dazu, einen Accord in Melodie aufzulösen, mit einer fortbestehenden Harmonie Beweglichkeit der Töne zu verbinden, die Massenkraft und Schwere der Zusammenklänge leichter und beweglicher zu machen, auf Instrumenten von geringer Tondauer (z. B. Harfen und Clavieren) die Harmonien länger hörbar zu erhalten, weit von einander liegende Melodiemomente oder

Stimmen schnell und leicht zu verbinden u. s. w. Die Menge dieser Figuren ist, wenn man die Anzahl und Folgearten der Töne mit allen möglichen tactischen Formen zusammendenkt, geradezu unerschöpflich zu nennen. Dies begreift sich, wenn man erwägt, daß nur drei Töne sechs melodische Umstellungen zulassen:



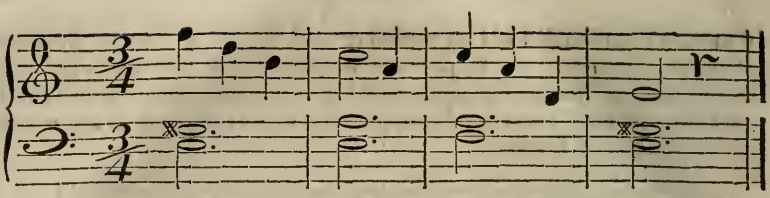
vier Töne aber schon 24, fünf Töne 120, sechs Töne 720, — und daß unsere Accorde, durch alle Octaven fortgeführt, über 30 Töne fassen können; — daß ferner zwei und mehrere dieser Formen mit einander im Wechsel verbunden werden können; — und daß endlich in dieser schon ungeheueren Masse von Möglichkeiten das ganze rhythmische und Tact-Wesen noch nicht mit in Anregung gebracht ist, das ungleich mehr Mannigfaltigkeiten bietet. Die Berechnung würde aber unnütz seyn; nicht errechnet, sondern nach innerem Zug und Drang, in freiem Walten geschaut und erfunden wollen die Momente des Kunstwerks seyn. ABM.

Unter Brechung der Intervalle versteht man eine Zerlegung oder Zerstückelung ein und desselben Tones von längerem Zeitverhalte in mehrere nach einander anzugebende Theile, z. B.



Dieser Brechungen bedient man sich unendlich oft, theils um eine Stimmen-Melodie dadurch zu beleben, theils um eine größere Kraft des Tones, ein größeres Volumen desselben dadurch zu erreichen, als dies möglich wäre bei blos gehaltenem Tone, zu welchem Behuf sie besonders bei Streichinstrumenten häufig angewendet werden. Zu dieser Art von Brechung gehört auch in gewisser Beziehung das Tremolo oder die Bebung.

Alle Brechungen theilt man nun ein in melodische und stimmige. Beide sind sich darin ähnlich, daß alle brechenden Stimmen eine gute fließende Melodie bilden müssen; aber in harmonischer Hinsicht sind die Anforderungen an beide verschieden. Bei stimmiger Brechung ist die brechende Stimme zugleich Repräsentant der, das harmonische Gewebe bildenden, gebrochenen Stimmen. Durch die brechende Stimme zugleich eine richtige und sichere Vorstellung von dem harmonischen Zusammenhange der einzelnen gebrochenen Accorde zu erhalten, müssen diese auch wirklich in einem richtigen und guten Zusammenhange stehen; es muß also nicht blos die brechende Stimme, sondern auch die gebrochenen Stimmen müssen richtig und gut geführt seyn. — Bei der melodischen Brechung, die mehr einen melodischen Zweck hat, zur Belebung, Schweifung, Verzierung der Melodie dient, und gar nicht beabsichtigt, eine Vorstellung vom harmonischen Zusammenhange, von der harmonischen Gestaltung des Tongewebes zu geben, bei der auch gar keine gebrochene Stimmen vorhanden sind, ist eben eine solche strenge harmonische Beziehung des gebrochenen Accords zu seinen Umgebungen nicht nothwendig, selbst nicht einmal eigentlich denkbar. Daher erscheinen z. B. in solchen melodisch gebrochenen Accorden Dissonanzen häufig unaufgelöst, wie z. B. die Septimen des ersten und dritten Tactes im folgenden Beispiele:



Im Moment, wo die Accorde wechseln, pflegt man nämlich, des leichteren Flusses und der größeren Faßlichkeit der Melodie wegen, das zuletzt erscheinende Intervall des ersten Accords zu dem zunächstliegenden Tone des folgenden fortschreiten zu lassen, so wie es die harmonische Verbindung oder die Auflösung fordert. H.

Breidenstein, Heinrich Carl, Doctor der Philosophie, Universitäts-Musikdirector und Professor der Musik an der Rhein. Friedrich-Wilhelms-Universität zu Bonn, geboren 1796 zu Steinau in Kurhessen, studirte zu Berlin und Heidelberg Jurisprudenz und Philosophie, widmete sich jedoch nach beendigten Studienjahren gänzlich der Kunst und Wissenschaft der Musik. Von 1821 bis 1823 lebte er zu Cöln am Rhein als Musiklehrer und hielt daselbst Vorlesungen über die Theorie der Musik, was er später auch im Jahre 1827 zu Berlin wiederholte. 1823 wurde er Universitäts-Musikdirector in Bonn, und zwei Jahre nachher außerodentlicher Professor der Musik in der philosophischen Fakultät daselbst. Hier hat er seitdem vielfach gewirkt, theils durch Vorlesungen über die verschiedenen Zweige der Theorie und Geschichte der Musik, theils als Gesanglehrer und durch Gründung und fortwährende Leitung eines blühenden Singvereins, so wie durch Veranstaltung und Direction öffentlicher Aufführungen. Von seinen Compositionen sind bis jetzt herausgekommen: geistliche und weltliche Gesänge für Männerstimmen, Lieder und Romanzen, Motetten, eine practische Singschule ꝛc. Als Schriftsteller und Dichter hat er sich durch viele kleinere Aufsätze und Gedichte, welche in verschiedenen Zeitschriften abgedruckt sind, namentlich auch durch ein größeres Gedicht: die Sendung der Töne (Allgem. musik. Zeitung vom Jahr 1827. 1), rühmlichst bekannt gemacht. B. gehört zu den gebildeten Tongelehrten, welche nur die Liebe, der innere Beruf zur Kunst führte, und die daher um so gewisser dieselbe in ihrem eigentlichsten Wesen auffassen. Ausgezeichnet nicht allein durch die gründlichste Kenntniß der sogenannten Theorie der Tonkunst, sondern auch in dem, was jede Kunst dem individuellen Geschmacke überlassen muß, hat sein vielseitiges Wirken schon die besten Früchte getragen. Daß er als Schriftsteller nicht schon öfter sich bewährt zeigte, daran mögen wohl nur die vielen zeitraubenden Geschäfte schuld seyn, womit ihn sein jetziges Amt nicht selten überhäuft.

Breindl, Joseph, seit 1790 zuerst Chordirector an der Peterskirche, nachher Capellmeister an der Stephanskirche zu Wien, wurde geb. 1758 zu Marbach an der Donau, wo er bei seinem Vater, Organisten daselbst, den ersten Unterricht in der Musik genoß; später war Albrechtsberger, besonders in der Composition, sein Lehrer, dessen Geist denn auch in den meisten seiner Werke vorherrscht. Er war ein mehrseitig gebildeter Mann, dessen äußeres würdevolles Benehmen schon Jedem Hochachtung einflößte, der mit ihm in nähere Berührung kam; als Tonkünstler zeichnete er sich besonders als fertiger und geschmackvoller Orgel- und Clavierspieler aus, nicht weniger jedoch auch durch seine gründlichen musikalischen Kenntnisse, von denen er einen solchen gemeinnützigen Gebrauch zu machen

wußte, sowohl in seinen geselligen Unterhaltungen und bei dem Clavierunterrichte, den er fleißig ertheilte, als auch durch verschiedene — wenn wir so sagen dürfen — casuelle Tonsätze und sein meisterhaftes Orgelspiel, daß er wirklich sich um die Bildung des musikalischen Geschmacks in dem ihm nahe stehenden größeren Publicum große Verdienste erworben hat. Er starb zu Wien im J. 1826. Seine Hauptwerke bestehen in Kirchensachen, von denen freilich nur sehr wenige gedruckt worden sind. Außerdem componirte er mehrere Sinfonien und Sextette, 3 Quintette, 4 Quartette, verschiedene Gelegenheits-Cantaten, Motetten ꝛc. und schrieb auch ein Lehrbuch der Tonsetzkunst, das nach seinem Tode der Ritter von Seyfried unter dem vom Verfasser gewählten Titel „Wiener Tonschule," aus Achtung gegen den Verstorbenen, der zugleich sein Jugendfreund und Mitschüler bei Albrechtsberger gewesen war, im J. 1827 heraus gab. Wer die Werke des letztgenannten gelehrten Theoretikers nicht besitzt, der kann diese kürzer gefaßte Schrift als einen Grundzug derselben betrachten, worin sich die Ansichten von der Lehre der Tonkunst jenes gründlichen Meisters in ihren ersten Grundprincipien wiederfinden. 11.

Breitendich, Christian Friedrich, blühete um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als Königl. Dänischer Schloßorganist zu Christiansburg (Schloß auf Christianshavn in Copenhagen), und galt seiner Zeit für einen großen Theoretiker und Praktiker, zugleich auch für einen ausnehmend fertigen Orgel- und Clavierspieler, wie dies vornehmlich Thielo in seinem Werke „Tanker og Regler" pag. 6 ausdrücklich versichert. Von seinen Werken sind in Deutschland nur seine beiden theoretischen Schriften: „Et lidet Forsög paa at kunde läresig selv at synge en Choral efter Noder" (Versuch eines Lehrbuchs zum Selbstunterricht im Choralsingen nach Noten) Copenhagen 1766. 4., und: „Underwiisning, hvorledes man kan läresig selv at sätte Harmonien til sammen efter de over Noderne satte Ziffere" (Lehrbuch zum Selbstunterrichte in der Aussetzung der Baßbezifferung) Copenhagen 1766. 4. bekannt geworden. Seine Compositionen, die hauptsächlich in Kirchenmusiken bestehen, gelten noch jetzt in Dänemark für classische Meisterwerke der Art, und wurden ihrer Zeit häufig aufgeführt. 15.

Breitkopf, Johann Gottlob Immanuel, geboren in Leipzig am 23. November 1719, gest. daselbst am 28. Jan. 1794. Die Familie dieses gelehrten und höchst verdienten Mannes hatte sich längst schon in Leipzig ansäßig gemacht. Gregorius Breitkopf, niederländisch Bredekop, lat. Laticephalus, aus Konitz in Preußen gebürtig, weshalb er auch zuweilen Gregorius de Conitz oder Prutenus genannt wurde, hatte sich bereits im ersten Viertel des 16ten Jahrhunderts daselbst niedergelassen als Doctor und Professor der Theologie, wo er auch eine Zeit lang das Rectorat der Nicolaischule verwaltete (seit 1490 bis 1529 lebte er hier). Er starb am 20. Jan. 1529, vorzüglich durch Herausgabe griechischer und römischer Classiker bekannt. Der Sohn desselben, Bernhard Christoph, hatte seit 1519 in Leipzig eine Buchdruckerei und Schriftgießerei errichtet, die, mit geringen Mitteln angefangen, sich zusehends hob und so lebhaft gedieh, daß der Unternehmer nichts sehnlicher wünschte, als daß sein Sohn, als einstiger Alleinerbe, das einträgliche Werk übernehmen und frühzeitig sich für dieses Geschäft bilden möchte. Dazu hatte aber der wißbegierige, dem Studiren ergebene Sohn nicht die geringste Neigung und gehorchte dem väterlichen Willen nur mit innerem Widerstreben. Desto größeren Fleiß bewies er in Erlernung alter und neuer Sprachen, erlangte es auch vom Vater, seit 1738 historische, literarische und philosophische Collegien hören zu dürfen. Sein Sinn

war überhaupt von Jugend auf ziemlich unbeugsam in Allem gewesen, was er einmal als recht erkannt hatte; ja er ließ sich nur selten von einer einmal gefaßten Meinung zurückbringen und ging hierin so weit, daß er nie zugestand, Unrecht gehabt zu haben. Seine eigenen Ansichten und festgehaltenen Meinungen brachten ihn aber von manchen früheren Lieblingsstudien bald genug zurück. So schätzte er die alten Schriftsteller im Allgemeinen weit weniger, als man es zu hören gewohnt ist; namentlich waren ihm die lateinischen Dichter, nachdem er mehrere Bücher der Aeneide in deutsche Verse gebracht hatte, fast widerlich. Die Philosophie schätzte er so gering, daß er es nicht der Mühe werth hielt, sich weiter mit ihr zu beschäftigen. Vor Allem zog ihn das Studium der Mathematik lebhaft an. Unter Anderem war er in die Werke Albrecht Dürers gerathen, welcher den Buchstaben eine schönere Gestalt zu geben sich bemühete und daher die Figuren derselben mathematisch berechnet hatte. Das zog ihn immer mehr an, und nachdem er einmal erkannt hatte, daß auf diese Weise die Buchdruckerkunst nicht ein bloßes Handwerk sey und vielmehr in diesem Fache vieles zum Vortheil des Ganzen geleistet werden könnte, was bis jetzt noch zu den frommen Wünschen gehöre, wendete er von nun an großen Fleiß auf die Vervollkommnung der noch mangelhaften Kunst. 1745 übernahm er nun mit ganz anderen Gesinnungen das Geschäft seines Vaters, lernte auf einigen Reisen den Stand der Sache genauer kennen und setzte Dürers Berechnungen unabläßig fort, ließ nach neugezeichneten Mustern verschönerte Buchstabenfiguren schneiden und gießen und machte bald die Druckerei seines Vaters in ganz Deutschland berühmt. Seine Verschönerungen bezogen sich sowohl auf deutsche als lateinische Lettern; auch kämpfte er mit Glück gegen die damals in Vorschlag gebrachte Abschaffung der deutschen Buchstaben. Schon um deswillen gebührt ihm alle Ehre. Allein seine rastlose Thätigkeit ging weiter. Zunächst wendeten sich seine Versuche dem Notendrucke mit beweglichen Typen zu. Da die gewöhnlichen bis jetzt in Holz geschnittenen Noten Niemandem gefallen konnten, ließ man die Notenwerke von Kupferstechern in der Regel besorgen. Verschönert wollte er nun dies mit beweglichen Typen im Drucke bewirken und brachte es auch bald auf eine solche Stufe der Vollkommenheit, daß er, als der Erste der damaligen Zeit, 1755 mit einer schönen Probe eines neuen vortrefflichen Notendrucks hervortreten konnte. Es war dies ein Sonnet auf die Oper der Churprinzessin von Sachsen „il trionfo della fedeltà," die er im folgenden Jahre 1756 durch den Druck bekannt machte und zwar mit der Unterschrift „inventore di questa nuova maniera di stampor la musica, con caratteri separabili e mutabili." Die Oper führte den Titel: Talestri, regina delle Amazoni, und der Erfinder einer neuen Art des Notendruckes mit beweglichen Typen war er allerdings, wie wir bald gesehen haben werden. Es ist hier in seiner Unterzeichnung durchaus nicht gesagt, daß er der erste Erfinder einer jeden Art des Notendrucks mit beweglichen Typen gewesen sey, sondern nur Erfinder einer neuen und zwar sehr schönen Art. Allerdings hatte Ottavio Petrucci (s. diesen) bereits 1503 in Venedig den Notendruck erfunden und sehr schön geübt, allein seine nicht wenigen Ausgaben waren völlig vergriffen und nur Einiges wurde und wird noch in bedeutenden Bibliotheken und von umsichtigen Sammlern aufbewahrt; die Art des Verfahrens war nicht mehr bekannt und wohl allgemein in gänzliche Vergessenheit gerathen. Zwar hatte man in Frankreich Petrucci's Kunst nachgeahmt und Jacques Sanlecque (geb. 1558 gest. 1648) hatte zu Paris mit gegossenen Noten gedruckt, als deren

Erfinder er sich ausgab und von nicht Wenigen auch jetzt noch immer angenommen wird. Sanlecque's Druck ist aber lange nicht so vollkommen und von so verschiedener Art, daß B. nicht weit eher, als er auf die Ehre einer neuen Erfindung Anspruch machen dürfte. Wenn sich daher Viele genöthigt gesehen haben, unseren deutschen B. den zweiten Erfinder und höchst bedeutenden Vervollkommner zu nennen, so kann dies nicht um J. Sanlecque's, sondern nur um Petrucci's willen geschehen, welcher letzte mit seiner Kunst als verloren angesehen werden mußte. Daß aber die Holländer sich abermals, wie bei der Erfindung der Buchdruckerkunst, diese Ehre haben zuschreiben wollen, ist längst, außer allen Zweifel gesetzt, für falsch erklärt worden. Da man jedoch die Beweise dafür gern in den Schatten stellt, ist es nöthig, sie hier zu wiederholen. Das Manual typographique, par Fournier le jeune, Paris 1764, giebt darüber folgende Erklärung: „Es sind ungefähr 2 Jahre (also 1762), daß die Herren Enschede (Schriftgießer und Buchdrucker zu Harlem) im Journal etranger ankündigen ließen, daß sie eine neue Notenschrift hätten schneiden lassen und daß man der Stadt Harlem den Ruhm dieser Erfindung nicht würde streitig machen wollen. Kann man aber die Ehre der Erfindung der musikalischen Typen der Stadt Harlem zuschreiben wollen, nachdem man schon 5 oder 6 Jahre vorher mit eben dergleichen zu Leipzig gedruckt hat, und nachdem ich schon welche zu Paris öffentlich bekannt gemacht habe, die auf eine andere Art gemacht sind? Auf ähnlichen Gründen beruht das ehemalige und von Einigen noch fortwährende Vorgeben, als ob Harlem der Erfindungsort der Buchdruckerei sey. Die Herren Enschede haben mich mit einem Briefe vom 11. Nov. 1757 beehrt, in welchem sie schrieben: Wir haben die Musik von Herrn Breitkopfs Erfindung gesehen; wir finden diese Methode zwar thunlich, aber sehr beschwerlich und mit vielen Kosten verknüpft. Wir ersuchen sie, uns eine Probe von der ihrigen zu senden. — Da sie bis dahin noch nichts in dieser Art drucken lassen, und da die Typen, die sie nachher haben schneiden lassen, eine getreue Copie von den Breitkopf'schen sind, so können sie wohl nicht die Erfinder derselben seyn; ihr eigenes Geständniß beweiset das. — Herr Mosart hat in die Sammlung seiner von ihm geschnittenen Schriftproben eine ähnliche Probe von Notenschrift gesetzt mit einer Anmerkung, worin er sagt, daß er der Erfinder derselben sey; und voriges Jahr (1763) hat er eben dasselbe in der Brüsselschen Zeitung ankündigen lassen. Auf die Vorstellungen, die ich ihm gemacht habe, warum er erst so spät mit seinen Ansprüchen auf diese Ehre hervorträte, hat er mir geantwortet, daß er seine besonderen Ursachen gehabt, die ihn verhindert hätten, seine Notenschrift eher öffentlich bekannt zu machen, die er schon 1750 in Harlem angefangen, woselbst er auch schon verschiedene Proben davon gezeigt hätte. Diese Gründe schienen mir nicht stark genug, um das über den Haufen zu stoßen, was man für Herrn Breitkopf angeführt findet." Herr Fournier selbst behauptet zwar, daß seine 1756 geschnittene Notenschrift von einer ganz verschiedenen mechanischen Einrichtung gewesen sey, daß er aber in der Folge beide Handgriffe näher vereinigt habe und deßhalb seine letzte Druckart auch nicht für seine alleinige Erfindung, sondern blos für eine Verbesserung ausgebe. — Und so wird ihm (Br.) wohl die Ehre bleiben, der Erfinder einer neuen Art des Notendrucks mit beweglichen Typen zu seyn und zwar einer ausgezeichnet trefflichen, die er stets vervollkommnete, wozu er Aufforderung und Liebe genug hatte bei den vielen Notenausgaben, die seine zwei immer beschäftigten Pressen lieferten, außer den Schriftabdrücken. Daß diese Erfindung sogleich für äußerst wichtig erkannt wurde,

ergiebt sich, in die Augen leuchtend, aus den vielen Nachahmungen derselben, die in Deutschland, Holland, Frankreich und England gemacht wurden, die aber sämmtlich sowohl der Vollkommenheit als der Schönheit wegen dem Breitkopfischen Notendrucke den Vorzug lassen müssen. Lange standen die Ausgaben dieser Werkstatt als einzig in ihrer Art da und nur erst in neuerer Zeit haben auch andere Notendrucker und zwar abermals in Deutschland sich jener an die Seite gestellt. Als er mit dieser überaus bedeutenden und einflußreichen Erfindung zu Stande gekommen war, kam seinem immer thätigen Geiste auch schon ein neuer Versuch ähnlicher Art, um die Druckerkunst noch weiter auszudehnen; er sann darauf, ganze Landkarten mit beweglichen Typen zu drucken. Eine Probe eines solchen Landkartendruckes verschenkte er an mehrere Freunde, ließ aber die Sache als zu kostspielig wieder ruhen, bis der Hofdiakonus Preuscher in Carlsruhe den geschickten Stempelschneider Wilhelm Haas zu Basel zu einem ähnlichen Werke ermunterte, wodurch Br. veranlaßt wurde, sich als den Erfinder auch dieser Kunst öffentlich zu beglaubigen. Sogar Bilder versuchte er mit beweglichen Typen zu drucken, wovon er jedoch nichts veröffentlichte. Auch chinesische Charactere, die zusammengesetztesten nicht ausgenommen, die immer auf Holztafeln geschnitten wurden, erfand er vermittelst 35 bis 40 beweglichen Typen gerade so zu drucken, wie man europäische Sprachen druckt. Es gelang ihm auf eine Weise, die es unbezweifelt macht, daß sein Verfahren mit Vortheil ins Große getrieben werden könnte, wenn er es nur der Nachwelt deutlich genug beschrieben hätte. Endlich erstreckten sich seine Druckererfindungen selbst auf mathematische Figuren, in denen er es weniger zur Vollendung brachte, als in den antiken Verzierungsfiguren, die er beim Buchdruck anstatt der bisherigen geschmacklosen anwendete. — Desgleichen verbesserte er die Composition der Metalle seiner Typen, daß sie dauerhafter waren, als andere u. s. w. Seine Gießerei in 12 Oefen beschäftigte 39 Arbeiter, denen er das Geschäft durch manche neu aufgefundene Handgriffe erleichterte. Dafür gingen seine Lettern aber auch bis nach Rußland, Schweden, Polen und Amerika. An Alphabeten war seine Druckerei die allervollständigste; er hatte 400 Alphabete von Stempeln und eben so viele Matritzen aus allen Sprachen, dazu 16 Arten Noten und viele Druckverzierungen. 130 Arbeiter leitete er in der Regel, denn er hatte noch eine Spielkarten- und bunte Tapeten-Fabrik angelegt, welche zwar sehr schöne Papiere, besonders ausgezeichnete Deckenstücke lieferte, jedoch mit nicht geringem Verluste wieder aufgegeben werden mußte. Bei diesen ausgebreiteten, nur zu mannigfachen Geschäften und immerwährenden Speculationen auf Verbesserung und Erweiterung der Druckerkunst würde ihm keine Zeit für irgend ein Anderes übrig geblieben seyn, wenn er nicht mit sehr wenigem Schlaf sich begnügt und gesellschaftliche Erholungen gar nicht geliebt hätte. Alle seine Zeit war irgend einer nützlichen oder belehrenden Thätigkeit gewidmet. So fand er immer noch Muße zu einer vielseitig wissenschaftlichen Fortbildung durch Lesen und Nachdenken und vor Allem zu Forschungen über Ursprung und Schicksale der Buchdruckerkunst, worin er überall mit eigensinniger Genauigkeit bis auf den Grund ging. Dieses Umfassen aller möglichen Hülfsmittel hat es freilich auch dahin gebracht, daß seine Geschichte der Buchdruckerkunst nicht ganz vollendet wurde. 1779 erschien jedoch „Ueber die Geschichte der Erfindung der Buchdruckerkunst, nebst vorläufiger Inhaltsanzeige der ganzen Gesch.“; ferner „Versuch, den Ursprung der Spielkarten, die Einführung des Leinenpapiers und den Anfang der Holzschneidekunst zu erforschen. 1. Theil.

1784"; der zweite Theil, welcher die Schönschreibekunst ꝛc. enthielt, wurde aus seinem Nachlasse von J. C. F. Roch 1801 herausgegeben. Die Materialien zur Gesch. der Buchdruckerkunst waren nicht geordnet und unvollständig. Da Roch darüber starb, haben wir auch die Bruchstücke nicht erhalten. Seine letzte kleine Schrift „Ueber Bibliographie und Bibliophibie" erschien 1793. Dazu lieferte er noch in die allgem. Literaturzeitung viele Recensionen, in Büschings wöchentliche Nachrichten und in andere Zeitschriften, gab auch 3 Jahrgänge eines Magazins des Buch- und Kunsthandels heraus 1780—1782. Auch war er in Deutschland der Erste, welcher eine Musikalienhandlung seit 1760 errichtete, die aus lauter Manuscripten bestand, worüber er Cataloge drucken ließ, die den Kunstkennern äußerst werth, leider nun gänzlich vergriffen sind. Es wäre sehr zu wünschen, daß sich Jemand fände, der eine solche Handlung wieder erneuerte und mit Eifer triebe. — Seine Hausbibliothek war höchst bedeutend, hat sich aber nach seinem Tode zersplittert. Er starb mit großer Ruhe in einem Alter von 7⅝ Jahren 1794 am 28. Januar. Sein ältester Sohn

Breitkopf, Bernh. Theod., geb. zu Leipzig 1749, studirte daselbst, erlangte die Magisterwürde und zeichnete sich auch als geschickter theoretischer und practischer Musiker aus, der mehrere Instrumente spielte, besonders Clavier, und einige von seinen Compositionen drucken ließ, als Unterhaltungen, Menuetten, Lieder, Airs et Romances etc. 1780 brachte er die Vortheile der väterlichen Erfindungen nach Petersburg, wohin er berufen wurde als Director der großen Senatsdruckerei mit dem Titel eines Collegienassessors. Daneben stand er noch einer eigenen Buchdruckerei vor, in welchen beiden Geschäften er der Literatur des Nordens großen Segen brachte.

Breitkopf, Christoph Gottlob, der jüngste Sohn des ausgezeichneten J. Gottlob Immanuel, geb. 1750 zu Leipzig, war gleichfalls mit guten Anlagen versehen und zu treuem Fleiße erzogen. Durch Umgang mit seinem Vater und durch Benutzung seiner Kunstschätze reifte er schon früh, bildete sich dann weiter auf Reisen, wo er besonders Dresden und Wien in den Jahren 1780, 86 und 87 mit Umsicht benutzte. In der Tonkunst zeichnete er sich als Spieler mehrerer Instrumente, ganz vorzüglich der Harmonica aus, componirte auch Einiges, wovon seine Terpsichore, im Clavierauszuge und in Stimmen gedruckt, zu nennen ist. Nach dem Tode seines Vaters übernahm er dessen weitläuftigen Geschäfte, vervollkommnete und erweiterte sie noch. Die Handlung erhielt die Firma „Breitkopf und Härtel" (s. d.) und setzte noch zu den übrigen früheren eine Pianofortefabrik hinzu, die noch bis heute blüht. Er starb schon in seinen besten Jahren, als redlicher Mann und moderner Kunstförderer allgemein geehrt, 1800. † b.

Breitschädel, J. N., s. Literatur.

Brelin, Niels oder (deutsch) Nicol, zuletzt Doctor der Theologie, Mitglied der Academie der Wissensch. und Pastor zu Pulstadt im Carlstadtstift in Schweden; ein auch für den Musiker höchst merkwürdiger Mann, war geb. zu Grum im Wermeland 1690. Sohn sehr armer Eltern war er von der Natur mit einem hellen, aber dabei sehr unruhigen Geiste, und einem außerordentlichen Talente zur Mechanik begabt. Unterstützt von mehreren reichen Gönnern studirte er zu Upsala die Rechte und ward 1717 zu Carlstadt Notarius; doch gefielen ihm die gerichtlichen Geschäfte nicht: er nahm seinen Abschied und reiste auf gut Glück nach Deutschland. Hier ward er gezwungen preußischer Soldat zu werden, kam nach Berlin, nahm aber

bald die Flucht und gelangte glücklich nach Wittenberg, von wo ihn 1720 ein reicher Edelmann als Gesellschafter mit nach Italien nahm. Dies angenehme Verhältniß war jedoch nicht von langer Dauer; kaum in Ferrara angekommen ward sein Gönner krank und starb, und er dadurch in die hülfloseste Lage versetzt. Die wenigen Kenntnisse und Geschicklichkeiten, welche er sich als Knabe schon in der Tischlerprofession durch Selbstübung erworben hatte, und mehrlei mechanische Fertigkeiten, auch einige Bekanntschaft mit der Musik, schienen ihm das einzige Mittel, für den Augenblick seine äußere Existenz zu sichern. Er nahm Arbeit in der Werkstätte eines Clavierinstrumentenmachers. Die Schnelligkeit, mit welcher er alles ihm Unbekannte erlernte, überhaupt sein vortreffliches Geschick zur Arbeit, sein Fleiß und gutes Betragen machten ihn seinem Meister werth, und er erhielt Gelegenheit, binnen kurzer Frist sich zu einem geschickten Instrumentenmacher auszubilden. Vom Heimweh geplagt reiste er nun als Geselle seines Kunstgewerbes durch die Schweiz, Lothringen und Frankreich nach Amsterdam, um von dort mit Schiffsgelegenheit nach Schweden zu gelangen. Ein unterwegs erlittener Schiffbruch verzögerte seine Ankunft daselbst bis zum J. 1722. Von alten Freunden wiederum unterstützt, studirte er nun zu Upsala Theologie, ward 1725 Magister, und 1730 Notar beim Consistorium zu Carlstadt. Ein verdrießlicher Proceß mit seinen Vorgesetzten machte ihm, zumal bei seinem angebornen Hange zur unstäten Lebensart, den Aufenthalt in Schweden zum zweiten Male zuwider; er ging nochmals nach Italien, obgleich er verheirathet war und der König jenen Proceß zu seinen Gunsten entschieden hatte; lebte, wie früher, dort als Instrumentenmacher, und kam als solcher bald zu Ansehn und einigem Vermögen, so daß er 1737 schon seine Rückreise wieder antreten, auf derselben auch Deutschland und namentlich Wittenberg besuchen, sich hier einige Zeit zum Anhören theologischer Collegien aufhalten, und nachher, bei seiner Ankunft (1739) in Stockholm, daselbst eine Instrumentenfabrik gründen und hievon, so wie durch theologische Schriftstellerei so lange sich und die Seinigen ernähren konnte, bis der König, durch seine Kenntnisse und Geschicklichkeit bewogen, ihm eine andere passendere Anstellung verlieh. Diese war das Pastorat in Pulstadt, wo er, eine Curreise (1748) nach dem Carlsbad ausgenommen, als thätiger und vielgeschätzter Schriftsteller, Vorsteher einer ansehnlichen Instrumentenfabrik und besonders würdiger Verwalter seines Amtes bis an seinen Tod verblieb. Derselbe überraschte ihn am 5. Juli 1753. Neben seinen theologischen Schriften hat er auch mehrere bedeutende Werke über Instrumentenbau herausgegeben. Kleinere Aufsätze dieser Art, und auch Auszüge aus den größeren Schriften befinden sich zerstreut in der Bibliothek der schwed. Academie der Künste und Wissenschaften. Vergl. darüber auch Adelungs Fortsetzung von Jöchers und Forkels Literatur. 7.

Bremner, Robert, ein leider noch viel zu wenig bekannter gelehrter Tonkünstler und Musikverleger Englands, lebte zu London und blühete besonders nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Hawkins und Burney übergehen ihn in ihren Geschichten ganz, was auffallen muß; Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon führt dagegen eine lange Reihe schätzenswerther Werke von ihm an, denen nach er wahrscheinlich auch ein guter Guitarrvirtuos und Sänger war. Auch Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzers Theorie der sch. K. Bd. 2 pag. 399 erwähnt seiner mit aller Achtung. Die theoretischen unter jenen Werken führen die Titel: „Rudiments of music with Psalmody". London 1763. 8.; „Thoughts on

the Performance of Concert music", wovon sich eine deutsche Uebersetzung in Cramers Mag. d. Mus. Jahrg. 1. pag. 1213—1235 befindet; und „Instructions for the Guittar". Die practischen bestehen meistens in Gesängen, einzelnen Liedern, Duetten, Quartetten ꝛc., welche in größeren Sammlungen zu London in seinem eigenen Verlage erschienen.

Brennessel, Franz, einer der größten Harfenisten seiner Zeit, war seit 1766 als solcher in der Königl. Capelle zu Berlin angestellt; componirte viel für sein Instrument, doch ist unsers Wissens nichts davon gedruckt worden. Um 1770 machte er eine Kunstreise durch Deutschland, Frankreich und Italien. Er starb gegen 1790 zu Berlin.

Bresson, Mademoiselle, eine französische Tonkünstlerin, Virtuosin auf dem Clavier und auch fertige Violinspielerin, lebte zu Paris. In Deutschland ist sie besonders durch mehrere geschmackvolle Compositionen für Clavier, auch Clavier und Violine, und Clavier und Harfe, bekannt geworden. Dieselben bestehen in Variationen, Potpourri's, kleinen Sonaten ꝛc. im französisch-brillanten Style, und erschienen größtentheils bei Leduc in Paris. Wir halten darunter vorzugsweise die Variationen über ein Thema von Mozart, und die über „Nel cor più" ꝛc. schätzenswerth. Seit 1827 ist nichts mehr von ihr erschienen.

Breton, le, ist der in mehreren Catalogen verwechselte Name von **Berton**, s. daher dies. Art. Auch Gerber führt ihn in seinem alten Tonkünstler-Lexicon irrig unter **Breton** an, und giebt ihm noch irriger den Zunamen **Mahoni**.

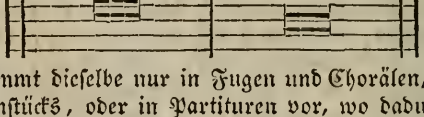
Brettgeige, einfache Geige, Taschengeige, Sackvioline, Stockgeige, Spitzviolgeige u. s. f. war gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts gebräuchlich, bestand aus einem einzelnen Brette, das ganz in der Form der gewöhnlichen Violine geschnitten und auch so wie die Decke derselben gewölbt war. Sie wurde mit 3 und mit 4 Saiten bezogen. Lehrer der Musik und Tanzmeister gebrauchten sie gern um der Bequemlichkeit willen, da sie gut in die Tasche zu stecken war. Sie bestand wirklich nur aus einem Brette und lief nach oben etwas spitzer zu als die gewöhnliche Geige, war auch etwas kleiner. †.

Breval, Jean Baptiste, erster Violoncellist an der komischen Oper und Lehrer des Violoncellspiels in der zweiten Classe des Conservatoriums zu Paris seit 1798, war früher, seit 1786, Violinist an der dasigen Königl. Oper, und gehört als Componist zu den glücklichsten Vielschreibern. Er componirte nämlich nicht weniger als 2 Singspiele („Ignaz und Leonore" und noch ein anderes, in Deutschland unbekanntes); 12 Sinfonien für großes Orchester; 10 Violoncellconcerte; 18 Violinquartette; 12 Trio's für Violine, Alt und Baß; 3 Trio's für Violoncell, Violine und Baß; 6 Trio's für Flöte, Violine und Baß; 56 Violinduo's, in 10 Lieferungen; 30 andere Violinduo's; 12 Duo's für Violoncell; 18 Violoncellsolo's; 13 Hefte Variationen für Violine, Violoncell und Baß, und noch eine Menge anderer Sachen, worunter wirklich viel Vortreffliches sich befindet. Namentlich sind mehrere seiner Sinfonien dem französischen Geschmacke sehr angemessen, voller Tongeräusch, in angenehmer Ordnung der Harmonien und oft kühner und origineller Instrumentation. Seine Quartette haben einen ganz eigenthümlichen Styl; concertant kann man sie aus mehrfachen Gründen nicht nennen, und doch herrscht in den untergeordneten Stimmen auch kein eigentl. Accompagnato. Das Verdienst bleibt immer diesem fleißigen Manne, daß er die Instrumente niemals überladen hat,

vielmehr mit genauer Kenntniß ihres eigenthümlichen Characters sie nur in dem Bereiche und Tonumfange, und zwar auf solche Weise sich bewegen läßt, wie sie darauf ihre eigene Natur selbst beschränkt hat. Damit ist nun freilich noch nicht Alles gethan, und fand auch der Franzose vor wenigen Jahren noch eine seltene Liebhaberei an Brevals Compositionen, so kann es uns dennoch nicht wundern, daß dieselben in Deutschland niemals eine regere Theilnahme finden konnten. Der französische Geschmack nämlich begnügt sich meistens mit einer gefälligen Melodie, besonders wenn sie unterstützt wird von der Schärfe der rhythmischen Accente: mit einem Worte, es genügt ihm, wenigstens dem größeren Haufen nach, leerer Ohrenkitzel; der Deutsche aber verlangt Tiefe des Ausdrucks, zu der er mit ernsterem Sinne und innigerem Empfinden herabsteigt, — und eine solche geht B—s Werken durchgängig ab. Wollen wir allenfalls op. 38, 7, 27, 19, und Nr. 3 und 7 der Violoncellconcerte ausnehmen, so erscheint alles Uebrige entweder als zierliches Flitterwerk, das nicht wenig Stoff darbietet, die tanzlustige Jugend auf den Salons damit zu ergötzen, den ächten Kunstfreund aber niemals aus seiner Einsamkeit zur Unterhaltung anzieht, oder es sind trockene und gehaltlose Schulstücke zu Anlernung mechanischer Kunstfertigkeiten, die jedoch, eben so wie bloße Virtuositäts-, Glanz- oder sogenannte Bravourstücke, noch viel weniger gerechte Ansprüche auf eigentliche Kunst machen dürfen. 27.

Brevi, Giovanni Battista, berühmter italienischer, vornehmlich Kirchencomponist aus dem Ende des 17ten und dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, war Capellmeister an der Domkirche di S. Francesco, an der Jesuitenkirche di S. Fedele und an der Kirche del Carmine zu Mailand. Unter seinen Compositionen fanden besonders die Motetten und Cantaten à voce sola außerordentlichen Beifall, so daß z. B. auch Galuppi ihrer mit seltener Werthschätzung zu erwähnen pflegte. Walther, den auch Gerber nachher ausschrieb, führt von ihm an: „La Catena d'oro, o XXIV Ariette de Camera à voce sola" als op. 6; „La Divotione Canora, o XI Motetti à voce sola e Cont.", als op. 7 (mit latein. Text); und „Delirii d'amor divino, o Cantate à voce sola e Continuo", als op. 8. Dieselben erschienen 1696, 1699 und 1706 zu Modena und Venedig.

Brevis, sc. Nota — eine kurze Note, eine Note von 2 Schlägen. Man versteht darunter die zweitactige Note, oder diejenige, welche zwei volle Tacte gilt. Ihre Figur ist ein Quadrat:



Heut zu Tage kommt dieselbe nur in Fugen und Chorälen, auch am Schlusse eines ganzen Tonstücks, oder in Partituren vor, wo dadurch die Uebersicht der Stimmen erleichtert werden kann. Vergl. auch Note.

Brewer, Thomas, ein englischer Violdigambist und Componist, blühete ums Jahr 1650, und war im Christ-Hospitale zu London erzogen. Außer den wohlgesetzten Fantasien, deren er sehr viele für sein Instrument geschrieben hat, befinden sich auch in Hilton's Collection (1752) manche Canon's und Catches von seiner Arbeit. Die allerbekannteste seiner Compositionen ist jedoch der noch jetzt besonders in England sehr beliebte Gesang „Turn Amarillis to thy swain" etc. Er wurde zuerst öffentlich mitgetheilt in dem „Musical Companion" vom J. 1673, wie Hawkins in seiner Geschichte Bd. V. p. 24 berichtet.

Bridi, J. A., aus Roveredo, s. Italienische Musik und Literatur.

Briegel, Wolfgang Carl. Dieser würdige und fleißige Kirchencomponist wurde geb. 1626, war zuerst Organist in Stettin, erhielt dann um 1650 den Ruf als Hofcantor nach Gotha, wo er zugleich die Herzogin im Singen und Clavierspielen unterrichten mußte, und 1670 endlich den Ruf als Capellmeister nach Darmstadt, wo er 1710 im 84sten Jahre seines Lebens starb. Seinem Bildnisse nach war er ein corpulenter Mann, gleich Händel, Jomelli, G. Benda und E. Bach, von jovialischem Aussehn und starker Lebenskraft, mächtig genug zum rastlosen Schaffen. Seine zahlreichen Werke bestehen (einige wenige ausgenommen, zu deren Composition ihn überdem auch wohl nur besondere Gelegenheiten oder Aufforderungen veranlaßt haben mögen) ausschließlich fast in geistlichen Vocalmusiken mit und ohne Instrumentalbegleitung, wozu er zugleich auch den Text, wenigstens der Mehrzahl nach verfaßt haben soll. Die merkwürdigsten darunter sind, besonders ihres eigenthümlichen Accompagnements wegen: „Geistliche Arien, 1ste Zehen, von 1 und 2 Singst. nebst beigefügten Ritournellen mit 2 und mehr Violen, sammt dem Baß Cont." Gotha 1660; „Intraden und Sonaten von 4 und 5 Stimmen auf Cornetten und Trombonen zu gebrauchen", Leipz. 1669; „Musikal. Erquickstunden, sonderbar lustige Capriccien mit 4 St. als 1 Violine, 2 Violen, dem Violon und Baß cont." Darmstadt 1680, 4.; „Christian Rehfelds Palmzweig"; „Geistliche Lebensquelle"; „Evangelisches Hosianna in geistl. Liedern, aus den Sonn- und fürnehmsten Festtags-Evangelien erschallend, nach Belieben mit 1 bis 5 Stimmen", und dergl. mehr; Gerber bringt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon nach Walther und Striebers Hess. Gel. Gesch. ein langes Verzeichniß davon. Vor 50—60 Jahren noch waren sie sehr gesucht, und sind der Zeit nach auch wirklich classische Werke. Das Letzte, was er componirt hat, also sein Schwanengesang, waren 20 Trauergesänge für 4 und 5 Stimmen; er nannte sie selbst seinen „letzten Schwanengesang" und ließ sie unter diesem Titel auch 1709 in Gießen drucken. N.

Brillant (franz.) oder **Brillante** (ital.) — schimmernd, glänzend, funkelnd, lebhaft, aufgeweckt; eine Vortragsbezeichnung, die immer ein beschleunigtes Tempo verlangt, ein starkes Hervorheben der Accente, eine wo möglich kräftige Fülle der Töne, überraschende Modulationen in kühnen Figuren an einander gereiht, die alle aber mit größtmöglichster Präcision und Delicatesse ausgeführt seyn wollen. Ein brillanter Vortrag, ein brillantes Tonstück — ist der höchste Grad moderner Bravour, vereinigt mit Ausdruck und strengster Genauigkeit. Das Uebrige liegt in dem Worte selbst.

Brio (ital.) — Munterkeit, Lebhaftigkeit, Feuer, Reiz, Anmuth; con brio — mit ꝛc. ꝛc. dasselbe was

Brioso (ital.) — munter, feurig, voll Geist und Leben. In der Musik gebraucht soll dadurch ein lebendiger, geistvoller, tief bedeutsamer Vortrag eines munter bewegten Tonstückes angedeutet werden. Man findet den Ausdruck allein und auch zusammen mit noch anderen als Ueberschrift, z. B. Allegro con brio oder brioso; aber auch nur con brio oder brioso. Es hat viel Aehnliches mit brillante, nur das Tempo ist noch etwas mehr schnell.

Briten — Britische Musik. Wir unterscheiden britische und englische Musik und verstehen unter der ersten die vorchristliche, von welcher

hier übersichtlich gesprochen werden soll. Das Eigenthümliche derselben sehe man unter dem Art. celtische Musik. Denn wenn auch die Briten, ein kymmnischer Volksstamm, die ältesten bekannten Ureinwohner des Landes, die Gaëlen (Caelen), aus den südlichen, gebirgslosen Gegenden des alten Albion (Alpenland) verjagten und in die weniger zugänglichen Strecken zurückdrängten, was so früh geschah, daß die Geschichte keine Zeit anzugeben vermag, so konnte dies doch auf die Art der Musik keinen Einfluß haben, da weder die einen noch die andern eine andere Tonkunst als eben die uralt celtische kannten. Nimmt man hingegen den Namen Briten für keinen Stammnamen eines besonderen Volkes und leitet Britannia von den Phöniziern her, die dort Zinn holten, und nach deren Sprache Britannia „Zinnland" bedeutet haben soll; oder leitet man diese Benennung von dem alten Worte brit, d. i. bunt, her, weil sich die alten Bewohner noch zu Cäsars Zeiten bunt malten, so bleiben uns wiederum nur eben celtische, verschieden verzweigte Stämme übrig, namentlich gaëlische (caëlische oder gallische), die, in verschiedenen Zeiten eingewandert, sich gegenseitig wohl bekämpften, auch verschiedene Mundarten mitbrachten, jedoch in den Sitten wenig, in der alten einfachen Kunst nichts änderten. Unter allen diesen großen Abstammungen finden wir Druiden, Barden und Bardenharfen, ähnliche Gesänge in dem südlichen und nördlichen Theile der Insel, auf den Hebriden und auf Irland. Am längsten und bestimmtesten hat sich diese uralte Tonweise in Hochschottland und seinen Inselgruppen erhalten; nächst diesen Strecken des alten Caledoniens in den Gebirgsgegenden des heutigen Wales und Cornwall (das alte Cumbria), wohin sich die Briten vor den siegreichen Waffen der Angelsachsen flüchteten, um ihre Freiheit und Volksthümlichkeit zu retten. Sprache, Sitten und Kunst blieben lange den Vätern treu trotz allen Verfolgungen, so daß die Walleser und die mit ihnen der Abstammung nach in Frankreich verwandten Bretonen sich noch heut zu Tage in Sprache, Sitte, Tracht, Spiel, Gastfreiheit, offener Gutmüthigkeit und Arbeitsscheu von den übrigen Bewohnern des Landes unterscheiden. Vorzüglich theuer waren ihnen ihre Barden und deren alte Gesangsweisen. In welchem Ansehn dieselben noch im 13ten Jahrhunderte standen, sehen wir aus der Maaßregel, die Eduard I. für nothwendig erachtete, um die widerstrebenden Hoffnungen der Bewohner von Wales mit einem großen Schlage zu vernichten. 1283, als das Bergland durch Hunger sich ihm völlig unterworfen hatte, lockte er alle Barden des Landes zusammen und ließ sie hinrichten. Dennoch lebte die Liebe zu ihnen und ihren Gesängen noch lange in Wales fort bis in die letzten Jahrhunderte, wo jede Spur der alten Bardenweisen auch in den Bergen Englands verwischt wurde. Ihre Musikweise selbst sehe man also unter dem Artikel celtische Musik und die Geschichte der Tonkunst vom Anfange des dortigen Christenthums an unter dem Art. englische Musik.

G. W. Fink.

Britton, Thomas, ein würdiger Musiker zu London, wurde geb. gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts bei Higham Ferres im Northamptonschen; lernte Anfangs zu London das Kohlenbrennerhandwerk, unterhielt eine Zeitlang auch einen eigenen Kohlenhandel, zeigte alsbald aber mehr Neigung für die Chemie und Musik, welchen beiden er dann mit solcher Liebe und solchem Eifer sich widmete, daß er nach wenigen Jahren schon die größten theoretischen und practischen Kenntnisse darin besaß. Er componirte fleißig, stach seine Stücke selbst in Kupfer, errichtete auf seine Kosten eine musikalische Gesellschaft, die nachgehends zuerst die Idee eines beständ-

digen Concerts in London veranlaßte, und suchte so auf alle mögliche Art und Weise, durch Sammlungen guter Musikalien und Instrumente, durch Veröffentlichung und Verbreitung derselben ꝛc. auf die Verbesserung des allgemeinen Geschmacks, so wie auf Erhebung der Kunst selbst, nach Kräften hinzuwirken. Er starb im September 1714 in einem Alter von 60 Jahren; ein gewisser Goldschmied, Namens Honeymann, der als Bauchredner bekannt war, kündigte ihm wenige Tage vorher den Tod an, mit dem Bemerken, daß er sich noch länger am Leben erhalten könne, wenn er sogleich niederfalle und ein Vaterunser bete; B., der als Atheist in Verdacht stand, kniete nieder und betete, starb aber gleichwohl. Unter seinem Nachlasse sollen sich die kostbarsten Musikwerke und Instrumente befunden haben. 19.

Brivio, Carlo Francesco, merkwürdig als der Stifter der, ihrer Zeit hochangesehenen, Singschule zu Mailand, aus welcher so viele der trefflichsten dramatischen Sänger Italiens hervorgingen, wie z. B. Salimbeni, Appiani u. m. A., war selbst ein ausgezeichneter Sänger, als welcher er bis zum J. 1720 auf mehreren der größten Bühnen seines Vaterlandes geglänzt hatte. 1720 stiftete er jene Schule, und erhielt dadurch zugleich die Aufforderung, sich auch als Componist, wenigstens in Vocalmusik, zu versuchen. Er that es mit Glück, und viele seiner Gesänge waren Lieblingssachen der Italiener geworden.

Brixi, Franz Xaver, zuletzt Capellmeister an der Metropolitankirche zu Prag, wurde geb. daselbst 1732. Sein Vater, Simon B., ein ebenfalls sehr schätzenswerther Musiker, war Musikdirector und Organist an der dasigen St. Martinskirche, ein Bruder von der Mutter der berühmten Benda, aus einer italienischen Familie abstammend. Seine erste Bildung erhielt er auf der Schule zu Cosmonos, wo ihn auch der P. Simon, ein Piarist und naher Anverwandter von ihm, den ersten, aber gleich so gründlichen Unterricht in der Musik ertheilte, daß er damals schon verschiedene Kirchensachen, Messen u. dergl. setzte. Sein entschiedenes natürliches Talent zur Tonkunst unterstützte ihn dabei, und war auch allein der Grund, warum er sich nachgehends, nachdem er den philosophischen Schulcursus vollendet hatte, gänzlich der Musik widmete. Er galt bald für einen der fertigsten und geschmackvollsten Organisten, gründlichsten Contrapunctisten und überhaupt für einen originellen, fantasiereichen und gewandten Künstler: ein Ansehn, das freilich auf den damaligen Zustand der Kirchenmusik nicht den vortheilhaftesten Einfluß ausübte. Seine muntere und gefällige Muse nämlich verdrängte den, schon halb in Verfall gekommenen alten ächten und männlich-ernsten Kirchenton vollends, und dies nicht blos in ganz Böhmen, sondern auch in den benachbarten Ländern, wo seine Compositionen mit wahrhaftem Enthusiasmus aufgenommen wurden; andachtswidrige Opernmusik kam statt dessen in die Kirchen, so daß ältere Componisten, aus Verdruß darüber, seine Messen und Offertorien nicht selten für Wirthshausgeklimper ausgaben. In diesem allzustrengen Urtheile sprach jedoch auch wohl der Neid eine wichtige Stimme. Ehe B. jene Capellmeisterstelle erhielt, war er Organist in der Altstadt an St. Gallus, dann auf der kleinen Seite an St. Niklas und dann Chordirector an St. Martin. Er starb bei den barmherzigen Brüdern 1771. Von seinen Werken, so viele er deren auch schuf, ist keins, wenigstens größeres, gedruckt worden; dennoch haben sie sich durch häufige Abschriften weit verbreitet. Er schrieb 52 große und 24 kleinere solenne Messen, sehr viele Litaneyen, Vespern, Offertorien, Oratorien, auch Opern und Operetten.

Letztere haben, in Berücksichtigung des Zeitgeschmacks, den meisten Werth. Schulgerecht und gründlich gearbeitet sind alle; dabei leuchtet überall seine unerschöpfliche Fantasie und sein seltener Reichthum an Erfindung, besonders in angenehmen Melodien, unverkennbar hervor. Deshalb findet man auch jetzt noch in Böhmen manche Clavier- und Orgelstücke von ihm, die viel gespielt werden.

Brixi, Victorin, des vorigen Vaters Bruders Sohn, war Schulrector und Organist zu Podiebrad, ein Meister seiner Kunst, wurde geb. 1717 in Pilsen in Böhmen und starb 1792 zu Podiebrad. Frühzeitig viele Anlage zur Musik, überhaupt aber eine seltene Gelehrigkeit verrathend kam er als Knabe von noch nicht voll 7 Jahren zu seiner Mutter Bruder, Victorin Zadolsky, Pfarrer in Skalsko, um bei demselben die Anfangsgründe in der Musik und den gewöhnlichen Schulwissenschaften zu lernen; alsdann als Discantist in den Singechor zu Altwasser, und von hier auf die lateinische Schule zu Cosmonos, wo er später auch 2 Jahre lang als Organist angestellt war und während dieser Zeit die Musik zu den üblichen Schulcomödien setzte. Ein fertiger Clavierspieler hielt er sich darauf eine Zeitlang als öffentlicher Musiklehrer zu Reichenberg auf, und erhielt hier 1737 den Ruf als Organist nach Podiebrad, wo ihm dann 1747, aus Anerkennung seiner vielseitigen gründlichen Kenntnisse und seiner bisherigen rühmlichsten Amtsverwaltung, auch das Schulrectorat übertragen wurde. Auf einer Reise, welche er einst nach Wien machte, ließ er sich als Claviervirtuos vor dem Kaiser Franz I. hören; die für jene Zeit eminente Geschicklichkeit in der Behandlung seines Instruments, welche er bei dieser Gelegenheit entwickelte, bewogen denselben, ihm die Stelle eines Hofcembalisten antragen zu lassen, die er aber aus Liebe zu seinem Vaterlande nicht annahm. Aus demselben Grunde lehnte er auch den kurz darauf an ihn ergangenen Ruf seines Vetters, des damaligen Concertmeisters Franz Benda, ab, der ihm eine gleiche Anstellung in der Königl. Capelle zu Berlin verschaffen wollte. Seine Compositionen, die in einer Menge vortrefflicher Messen und Litaneyen und in vielen Sonaten u. dergl. für's Clavier bestehen, sind zum größten Theile im Manuscript geblieben, gehörten jedoch zu den besseren ihrer Zeit, und werden noch jetzt in Böhmen häufig angetroffen. tt.

Brizzi, Anton, Königl. Baierischer Hof- und Cammersänger zu München. Ist die eigentliche Blüthezeit und Glanzepoche desselben auch schon längst vorübergezogen, so haben seine früheren ausgezeichneten Kunstleistungen seinen Namen dennoch zu einer Berühmtheit gelangen lassen, die ihm in der Geschichte seiner Kunst einen ehrenvollen Platz sichert für alle Zeiten. Geboren zu Bologna (nicht Florenz, wie es a. a. O. heißt) 1774 war er ein Zeitgenosse Crescentini's und Schüler des berühmten Tenoristen Anastasio Masso. Seine Stimme ist Tenor, mit dem Klange eines hohen und starken Bariton, umfangreich, überaus biegsam und dabei sehr angenehm. Gleich fertig und groß in der technischen Ausführung als im ausdrucksvollen Vortrage war er, auch im Aeußern mit allen zum dramatischen Künstler nothwendigen Erfordernissen von der Natur reichlich ausgestattet, vor einem Jahrzehend noch eine der ersten Zierden der italienischen Oper. Sein würdiger Anstand, seine graziöse Action, das Feuer und die Kraft seines Gesanges, wodurch er zum Gegenstande der allgemeinsten Bewunderung wurde, waren ein Muster für jüngere Sänger. Nach ihm bildete sich auch der hinlänglich bekannte Bader in Berlin. In Deutschland trat er 1801 zum ersten Male auf in Wien, wo er bei der italienischen

Oper auf einige Jahre engagirt war; von dort kam er nach München, wo er sich auch jetzt noch, und abwechselnd in Tegernsee, aufhält, von einer lebenslänglichen reichen Pension lebend. Seine höchsten Triumphe feierte er jedesmal in der Titelrolle von Pär's „Achili", überhaupt aber, schon vermöge seiner ganzen Individualität, als Heros und Held. Als solchen hat nicht blos Italien, sondern auch ganz Deutschland und Frankreich ihn zu bewundern Gelegenheit gehabt. Die Tiefe, mit welcher er in den Geist einer jeden Rolle einzudringen wußte u. noch weiß, die Leichtigkeit, mit welcher er denselben auffaßte und nun die Wahrheit seiner künstlerischen Darstellung, verbunden mit dem reinsten Seelenklange seiner süßtönenden und schulfertigsten Stimme, — das war es, wodurch er einst Alles hinriß und nie ohne den stürmischesten Beifall die Bühne verließ, und was ihn als einen Sänger erscheinen läßt, dessen hohe Kunst bis jetzt nur von sehr Wenigen noch erreicht ward. Seit mehreren Jahren schon, Alters halber, von der Bühne und aus der Oeffentlichkeit gänzlich zurückgetreten, beschäftigt er sich hin und wieder mit der Erziehung und Bildung angehender Kunstjünger, und, wie mehrere lebende Beispiele beweisen, meistens mit dem erfreulichsten Erfolge. Seine eigne vielseitige und gründliche musikal. Bildung gewährt ihm dabei keine geringe Unterstützung. B.

Broadwood. Die Clavierinstrumentenfabrik dieses Meisters in London gilt seit mehreren Jahrzehenden schon für die beste in ganz England. Sie versendet ihre Fabricate bis nach Amerika; nichts desto weniger aber glauben wir dieselben den meisten Instrumenten aus mehreren jetzt blühenden deutschen und französischen Fabriken nachsetzen zu müssen. Schon unter dem Art. Belebern haben wir wesentliche Mängel daran nachgewiesen, und werden hiezu noch öfter unter den, in den practischen Instrumenbau einschlagenden, Artikeln Gelegenheit erhalten. In sich selbst vielleicht davon überzeugt war dies auch wohl der einzige, oder doch hauptsächlichste Grund, warum der jetzige Besitzer obiger Fabrik (B. der Sohn) im Herbste 1834 eine große Reise durch ganz Deutschland und Frankreich machte und unter Anderem besonders die Instrumente von Graff, Schiedmaier und Kalkbrenner genau untersuchte. Gegründet ward diese Fabrik zu Anfange des vorigen Jahrhunderts; ihre Flügel behielten von jeher einige Vorzüge vor den tafelförmigen Fortepiano's; doch standen auch diese stets hoch im Preise, zu 80 bis 100 Guineen das Stück. Das Aeußere und Innere derselben hat, so viel wir zu beobachten Gelegenheit hatten, in längerer Zeit keine Veränderung erhalten.

Brock, Othon van den, im Deutschen gewöhnlicher geschrieben Vandenbrock, s. daher dies. Art.

Broderie (franz.) — eigentlich Stickerkunst, Stick=, überhaupt aber alles Zierwerk, und daher bezeichnen denn die Franzosen auch in der Musik mit diesem Ausdrucke die willkührlichen sowohl als vorgeschriebenen Verzierungen der Melodie, namentlich im Gesange. Broderies sind hier also Tonverzierungen, was im Deutschen Manieren heißt, siehe diesen Artikel.

Broderip, Eigenthümer der Königl. Hofmusikalienhandlung in London, und selbst ein gebildeter Musiker. Früher war die Firma der Handlung, die bereits nah' an 100 Jahre florirt, Broderip und Langman, jetzt heißt sie B. und Wilkinson, und zeichnet sich nicht blos durch einen bedeutenden Selbstverlag von kleineren und größeren Werken der vorzüglichsten in= und ausländischen Componisten aus, sondern auch durch ein

äußerst reiches Lager von Sortimentsartikeln aus allen möglichen in- und ausländischen Verlagshandlungen. Damit ist zugleich eine große Instrumenten-Fabrik und Handlung verbunden, in der man stets alle möglichen Instrumente, welche der Zeit in Gebrauch kommen, von der Orgel bis zur Stimmgabel herab, vorräthig findet. Von den Compositionen Broderips, die in seinem eigenen Verlage erschienen, sind mehrere schätzenswerthe Sonaten, Concerte und andere Sachen für's Pianoforte, auch Einiges für Orgel und Gesang, und endlich sogar „Instructions for the Pfrte, with progressive Lessons" bekannt geworden, denen nach er selbst eine bedeutende Fertigkeit im Pianofortespiel besitzen, und einen tüchtigen Meister zum Lehrer gehabt haben muß. Von seinen näheren Lebensumständen ist uns leider Nichts bekannt geworden. — m —.

Broes, Mademoiselle, eine ausgezeichnete niederländische Virtuosin auf dem Pianoforte und Componistin für ihr Instrument, lebt in Amsterdam. Sie hielt sich 10 Jahre lang, etwa von 1804 bis 1814, in Paris auf, genoß dort in der Musik den Unterricht der besten Meister, unter anderen den des geschickten A. A. Klengel, jetzigen Hoforganisten in Dresden, und erhielt bei ihrer Rückkehr in die Vaterstadt allgemeinen Beifall. Ihr Vortrag ist mehr angenehm als brillant, aber Alles, was sie spielt, trägt sie sehr gut und mit vielem Ausdrucke vor. Von ihren Compositionen sind bis jetzt ein Rondo für das Pianoforte mit obligatem Violoncell, Mainz bei Schott; 4 Parthieen Variationen f. d. Clavier oder Pf., einige Sonaten und mehrere andere kleine Sachen erschienen. v. Wzrd.

Bronner, Georg, Organist an der heil. Geist-Kirche zu Hamburg und verdienstvoller Componist, starb 1724. Mattheson erwähnt seiner erst in dem 1728 erschienenen „musikal. Patriote" p. 144, also nach seinem Tode, hier aber auf eine Art, die, und darum nicht weniger ehrenvoll für B., recht wohl errathen läßt, warum er in seiner „Ehrenpforte" u. a. a. O. diesen in der That berühmten und angesehenen Mann ganz mit Stillschweigen übergeht, selbst bei Anführung seiner Oper „der Tod des großen Pans" nicht einmal hinzusetzt, daß er dieselbe mit B. zusammen componirt habe, was doch wirklich der Fall war. Mattheson war nämlich ein übertrieben ehrgeiziger und eitler Mann, und B. konnte nichts weniger als Schmeichler seyn; hatte er nun jenem vielleicht niemals etwas Schönes gesagt oder gethan, so strafte ihn derselbe dafür mit gänzlicher Ignorirung, obgleich B—s Opern nicht allein auf dem Hamburger, sondern auch auf mehreren andern Theatern sich des ungetheiltesten Beifalls zu erfreuen hatten, und er selbst sogar seit 1699 Director der dortigen Oper war, d. h. nicht der Opernaufführungen, sondern des ganzen Instituts, und als solcher jährlich mehr denn 23,000 Mark bco. zu verwalten hatte. In dem „musikal. Patrioten" gesteht Mattheson selbst, daß B. von Wenigen übertroffen worden sey, besonders in dem, was die eigentl. poetische Erfindung anbelange. Zum Beleg seines Urtheils führt er die zu jener Zeit so äußerst beliebten Opern „Narcissus" und „Pocris" an. An diese schließen sich dann aber auch, eben so werthvoll, noch die Opern: „Venus" (1694); „Philippus, Herzog von Mailand" (1701); „Berenice" (1702); der dritte Act zu der Oper „Victor"; und dann viele Cantaten und mehrere andere Sachen für Gesang, Clavier und Orgel. Das merkenswertheste darunter ist noch sein „Choralbuch mit doppelten Generalbässen", das zuerst 1715. 4. und nachher in einer 2ten Auflage 1720. 4. unter dem Titel erschien: „Hamburgisches Musikalisch-Choralbuch, nach dem Hamburg. Kirchen-

gesangbuche eingerichtet." Walther sagt, jeder Choral darin sey mit 2 Canti und einem Basso gesetzt. Der berühmte Organist Raupach war ein Schüler von B., und als Operncomponisten standen ihm Keiser und Krieger besonders zur Seite. b.

Broschi, Carlo, genannt Farinelli, Ritter vom Calatrava-Orden, einer der größten Sänger, die je in Europa gelebt haben, geb. zu Andria am 24. Januar 1705. Ein unglücklicher Fall war die Veranlassung, daß er sich in seinem zartesten Knabenalter schon der Operation unterwerfen mußte; um dieses Mißgeschick doch auf eine Weise zu nützen ließ ihn sein Vater von dem älteren Bruder Carls, Richard B. (s. den folg. Art.) in Musik und besonders im Gesange unterrichten. Sein Talent zur Kunst und daß sich seine von Natur aus schon sehr angenehme Stimme einst aufs vortheilhafteste ausbilden würde, gab sich dabei bald kund; der Vater schickte ihn daher nach Neapel in die Schule des berühmten Porpora, der sich die Erziehung und Bildung des talentvollen Knaben so sehr angelegen seyn ließ, daß er ihn sogar auf alle seine Reisen mitnahm. In Neapel hatte B. Umgang mit den 3 Söhnen eines angesehenen Hauses, die mit Vornamen Farina hießen; aus Scherz nannte man ihn daher Farinelli, welchen Namen er nachgehends dann sein ganzes Leben hindurch, aus eigener Liebhaberei, als Künstler beibehielt. In seinem 17. Jahre kam er nach Rom, wo er den ersten Grund zu seiner nachmaligen Größe legte. Daselbst lernte ihn Burney kennen, wie dieser im ersten Bande seiner Reise mit möglichster Ausführlichkeit erzählt. Von Rom ging Farinelli alsdann im J. 1727 nach Bologna, und bildete sich hier noch weiter durch den Unterricht und das Beispiel des Bernacchi, der damals für den ausgezeichnetsten Sänger Italiens galt. 1728 besuchte er Venedig, Verona und Wien; letzteren Ort 3 Mal. Ob es wahr ist, daß hier Kaiser Carl VI. einst gegen ihn geäußert habe, er solle nun aufhören, die Zuhörer durch seinen Gesang blos in Erstaunen zu setzen, vielmehr sie auch zu rühren suchen, müssen wir dahin gestellt seyn lassen; gewiß aber ist, daß während seines letzten Aufenthalts in Wien eine merkliche Aenderung in seinem Gesange vorging: mit der seltenen Kunstfertigkeit desselben verband sich nämlich von da an auch eine wahre Schönheit, die nachher öfters von so wunderbarer Wirkung war. So rief z. B. einst, als er 1734 auf dem Theater in London sang, eine Lady, tief ergriffen, zu ihrer Loge heraus: ein Gott, ein Farinelli! Seine jährl. Einkünfte in London schätzte man auf 5000 Pf. Sterl., außer den vielen und großen Geschenken, welche er von den dortigen Reichen erhielt. Nur allein der Prinz von Wallis überreichte ihm noch kurz vor seiner Abreise eine goldene mit Diamanten besetzte Dose, worin sich ein Paar Beinschnallen mit Brillanten und 100 Guineen befanden. 1737 reiste er nach Spanien. Auf dem Wege dahin sang er in Paris vor dem Könige von Frankreich und erhielt dafür von demselben 500 Louisd'or; von der Königin das in Brillanten gefaßte Bildniß des Königs, und von dem gegenwärtigen Adel 800 Louisd'or. In Madrid machte sein Gesang den merkwürdigsten Eindruck auf den tief melancholischen König Philipp V. Die Königin nämlich ließ ein Concert in einem an die Gemächer des Königs anstoßenden Saale veranstalten, worin Farinelli singen mußte. Mehrere Instrumentalsätze waren gespielt ohne daß der König nur im Geringsten darauf aufmerksam geworden wäre; kaum aber hatte F. einige Tacte von einer seiner Lieblingsarien gesungen, als der König sich erhob und Zeichen der tiefsten Rührung von sich gab. Nach dem Schlusse ließ er den Sänger rufen, überhäufte ihn mit Liebkosungen und ließ sich auf dessen Bitten, wie

es die Königin gewünscht hatte, den langen Bart abnehmen, ging in den Staatsrath und ward von diesem Augenblicke an empfänglich für ärztliche Mittel, die früher ohne alle Wirkung bei ihm geblieben waren, so daß er bald wieder Theil an den Regierungsgeschäften nahm und nehmen konnte. Farinelli ward natürlich in Folge dessen der Liebling des Königl. Hauses und erhielt augenblicklich das Decret einer lebenslänglichen Anstellung als Königl. Cammersänger mit 2000 Carolin festen jährlichen Gehalt, der dann noch durch häufige reiche Geschenke um ein Bedeutendes vermehrt wurde. In den ersten zehn Jahren seines Aufenthalts in Madrid mußte er dem Könige alle Abend 4 Arien von Hasse vorsingen. Unter den Geschenken, welche er erhielt, befand sich auch das in Diamanten gefaßte Bildniß des Königs, dessen Werth man auf 2000 Carolin schätzte. Auch bei den nachfolgenden Königen, Ferdinand VI. und Carl III., stand Farinelli in höchster Gnade. Ersterer gründete nach seinem Entwurfe eine Oper und ernannte ihn zum Director derselben. 1761, zu alt um ferner noch öffentlich zu singen, ging er, im Besitze eines ungeheuren Vermögens, nach Bologna zurück, bauete sich in dessen Nähe ein schönes Landhaus und lebte daselbst in literarisch-musikalischer Muße bis zum Jahre 1782, wo ihn der Tod am 15. September von dieser Welt abrief. Neben seinem großen Ruhme als Künstler war Broschi, genannt Farinelli, ein ausgezeichnet rechtschaffener Mensch, von seltener Bescheidenheit. Hievon giebt besonders sein Betragen am Spanischen Hofe die sichersten Beweise. Niemals z. B. nahm er dort die Einladung der Großen an, an deren Tafel zu speisen; die große Gnade dreier Könige benutzte er nur zum Besten Anderer und Hülfsbedürftiger, und vergaß nie, namentlich im Umgange mit Anderen, daß er nur Sänger und einst ein armer Sänger war. Sein bester Freund während seines letzten Aufenthalts in Bologna war der würdige Pater Martini, dessen überlegene Kenntnisse in der eigentlichen Kunst der Musik er anerkannte, und den er zuerst zu der Abfassung der bekannten „Storia della Musica" veranlaßte. Da Martini nicht die hiezu nöthigen literarischen Hülfsmittel besaß, so kaufte ihm Farinelli die vollständigste musikal. Bibliothek, die die kostbarsten und seltensten Werke enthielt, und erwarb sich so, mittelbar wenigstens, ein neues Verdienst um die Kunst. Er besaß mehrere vortreffliche Clavierinstrumente, die er, sonderbar genug, nach dem Namen der berühmtesten Maler und Musiker benannte, so das eine davon Raphael, das andere Correggio, ein drittes Titian, ein viertes Guido ꝛc. ꝛc.; besonders beschäftigte er sich jedoch in seinen letzten Lebensjahren mit der Viola d'amour, auf welcher er eine ausnehmende Fertigkeit hatte. Interessant ist noch das Urtheil Martinelli's; derselbe sagt von ihm in den „Lettere familiare e critiche": „F. hatte eine Stimme, die seiner gigantischen Figur (er war ein großer hagerer Mann) entsprach, indem sie den gewöhnlichen Umfang beinahe um eine ganze Octave überstieg und überall gleich rein und klingend war. Zudem besaß er so viele theoretische Kenntnisse, als man sich möglicher Weise durch den Unterricht eines Porpora erwerben kann, und wandelte mit unerhörter Thätigkeit auf dem Pfade weiter, den Bernacchi mit so gutem Erfolge betreten hatte, bis er der Abgott der Italiener und endlich der ganzen musikal. Welt wurde." Die zuverlässigsten Nachrichten über das Leben F—s finden sich in Hawkins Geschichte, aus der dann Forkel in seiner Bibliothek Bd. 2. p. 233 das Nothwendigste mittheilt. Eine eigene ausführliche Biographie gab Sacchi zu Venedig heraus. Andere stehen auch im deutschen Merkur 1788 Stück 8, und in Knigge's dramaturgischen Blättern Stück 7. Mehrere von den Briefen, welche er

mit seinem ältesten und innigsten Freunde Metastasio wechselte, enthalten die ersten beiden Bände der Ayalischen Sammlung, Wien 1795. 8.

Broschi, Riccardo, älterer Bruder und erster Lehrer des vorhergehenden, war zuletzt Capellmeister in Neapel, und ein sehr werth gehaltener Componist. Die meisten Arien, womit sein Bruder so seltene Triumphe feierte, waren von seiner Arbeit. Seine erste Oper, welche er 1728 für Rom setzte und in demselben Jahre auch dort zur Aufführung kam, war „Isola d'Alcina." Darauf begleitete er seinen Bruder nach Venedig und componirte hier die Oper „Idaspe," in welcher Farinelli, der, damals freilich schon bejahrte, Ritter Nicolini, und die Cuzzoni bei der ersten Aufführung die Hauptrollen sangen. Eine Aria di Bravoura, welche er für Farinelli componirt hatte, theilt Burney in seiner Geschichte Bd. IV. pag. 439—443 in Partitur als Probe mit. Das Ritornell derselben ist voller Lärm und die Arie selbst angehäuft mit Trillern und allerhand bunten Figuren, weit entfernt von dem ernsten, großen, edlen und erhabenen Character einer heutigen und namentlich deutschen Bravourarie; doch läßt sich ihr eine sinnige Auffassung des Textes nicht absprechen; beide, Text und Melodie, so bald wir die überflüssigen Verzierungen wegnehmen, stehen sich höchst passend einander gegenüber als erläuternde Commentare.

Brossard, Sebastian de, ein gelehrter französischer Tonkünstler, Schriftsteller und Componist, wurde geb. ums J. 1660, war Anfangs Präbendarius und Capellmeister am Dome zu Straßburg, in der Folge aber Grand-Chaplain und Capellmeister zu Meaux, wo er am 30. August 1730 starb. Er war einer der größten Mathematiker seiner Zeit und erforschte daher die Kunst der Musik auch nur als solcher. Seine ausgesuchte und reiche musikalische Bibliothek übergab er einst dem Könige Ludwig XIV., wofür ihm derselbe eine lebenslängliche Pension von jährlich 1200 Livres zusicherte und außerdem seiner Tochter noch andere 1200 Livres auszahlen ließ. Das getreueste unter den vielen Bildnissen, welche von ihm gezeigt werden, ist das von Landry. Seine bekanntesten Werke sind: ein Verzeichniß der musikalischen Autoren bis auf seine Zeit; ein 1703 erschienenes „Dictionaire de Musique, contenant une explication des termes Grecs, Italiens et François les plus usités dans la Musique" etc., welches auch Rousseau bei der Abfassung des seinigen viel benutzte; „Lettre en forme de Dissertation à Mr. Motz, sur la nouvelle methode d'ecrire le Plein-chant et la Musique." Paris 1729, 4.; „Prodromus Musicalis, ou Elevations et Motets à voix seule, avec une Basse cont." Paris 1695, 2te Ausg. ebend. 1702. Zweiter Theil davon: „Elevat. et Mot. à 2 et 3 v. et a v. s. deux Dessus de Violon, ou 2 Fl. av. la B. cont." Paris 1698; und dann noch mehrere Motetten und Liedersammlungen. Auch sollen außerdem auf der Königl. Bibliothek zu Paris sich noch viele Manuscripte von ihm befinden, die, wie Laborde versichert, eine Menge vortrefflicher Sachen enthalten, welche bis jetzt noch niemals gedruckt worden sind.

B rotundum, s. B und Versetzungszeichen.

Brown, Dr. John, ein kenntnißreicher und fleißiger musikalischer Schriftsteller, außer seinen eigenen Werken besonders auch durch die Abhandlungen Avisons bekannt, wurde geb. zu Rothbury in Northumberland am 5. November 1715, studirte von 1732 an zu Cambrigde Theologie und wurde als Besitzer einer kleinen Pfründe in Wigton 1739 Magister. In der Revolution von 1745 zeichnete er sich als Anhänger der Regierung aus, bald als Soldat, bald als Prediger gegen die Rebellen. Nach Been-

digung derselben wurde er Pfarrer in Morland, wo er dann zuerst alle seine Mußezeit der Kunst widmete. Er componirte Mehreres, namentlich das Oratorium „The Cure of Saul," an dem übrigens ebenfalls Avison großen Theil haben soll; schrieb mehrere theologische, pädagogische und musikalische Abhandlungen, die die größte Aufmerksamkeit auf sich zogen und die Veranlassung gaben, daß er 1758 als Vicarius an S. Nicol in Newcastle und Königl. Capellan, und 1765 sogar von der Kaiserin von Rußland dorthin berufen wurde, um das russische Schul- und Erziehungswesen zu reformiren. Körperschwäche nöthigte ihn, diese letzte Einladung abzulehnen, was, bei seiner übertriebenen Ruhmsucht, einen solch tiefen Eindruck auf ihn machte, daß er aus Verzweiflung darüber sich Abends im Bette mit einem Barbiermesser den Hals abschnitt. Dies war am 23. September 1765. Seine der musikalischen Literatur angehörenden Werke sind: „A Dissertation on the Rise, Union and Power, the progressions, separations and corruptions of poetry and music." London 1763. 4. Eine Gegenschrift auf diese Abhandlung veranlaßte seiner Seits die Antwort: „Remarks on some Observations on Dr. B — s Dissertat. in a Letter to the Author of the Observations." London 1764. — „The History of the Rise and Progress of Poetry, through its several species" — ist eine Umarbeit jener ersten Dissertation, die 1764. 8. zu London erschien, und 1768 eine durch E. Eidous in Paris besorgte französische, 1772 eine von Dr. Pietro Crocchi in Florenz veranstaltete italienische, und 1769 auch eine von Eschenburg zu Leipzig herausgegebene deutsche Uebersetzung erlebte. Außerdem existiren davon noch zwei andere italienische Ausgaben, die eine Bologna 1767. 4 und die andere 1770 fol., welche auf der Bibliothek zu München sich befinden. — Dieser Dr. Brown darf nicht mit dem unbedeutenden Violinspieler Abraham Brown, auch nicht mit den beiden Thomas Brown, und noch weniger mit dem Maler John Brown verwechselt werden, von welchen allen Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon weitläuftige Nachrichten mittheilt. 50.

Bruck, Arnold von, ein Componist aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Allen Nachrichten nach stand er einst in hohem Ansehn, doch hat man bis jetzt von seinen Werken nichts weiter auffinden können als einige Choralmelodien, welche Hans Walther in sein Cantionale (1544) mit aufgenommen hat, und die, zum Theil mit neuem Texte versehen, zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts noch einmal abgedruckt wurden. Auch auf der Bibliothek zu München sollen sich noch gedruckte Lieder aus dem Jahre 1534 von ihm befinden, und im Codex 47 einige Messen im Manuscripte.

Brugiere, s. Französische Musik, Panseron und Romanze.

Bruhn, Nicol, Componist, zuletzt Organist in Husum, geb. um 1666 zu Schwabstädt im Schleswigschen, wo sein Vater, Paul Bruhn, Organist war. Nachdem ihn dieser zum fertigen Clavier- und Orgelspieler herangebildet hatte, kam er in seinem 16ten Jahre nach Lübeck zu seinem älteren Bruder, Peter B., Rathsmusikus daselbst und guter Violinspieler, um auch noch andere Instrumente spielen zu lernen. Besonders aber auf der Viola da Gamba und Violine erwarb er sich eine bedeutende Fertigkeit. Der Organist Buxtehude unterrichtete ihn in der Composition. Natürliches Talent und rastloser Fleiß ließen ihn außerordentliche Fortschritte in der Kunst machen; auf Buxtehude's Empfehlung erhielt er eine Anstellung in Copenhagen, und von dort den Ruf nach Husum. Eine spätere

Einladung, als Organist nach Kiel zu kommen, nahm er nicht an, weil er durch eine bedeutende Gehaltszulage in Husum noch besser gestellt wurde, als es in Kiel würde der Fall gewesen seyn. Er soll ein großer Meister auf seinen Instrumenten gewesen seyn, der durch ein ausdrucksvolles und stets angemessenes Spiel, wie durch Gründlichkeit und Gefälligkeit seiner Compositionen (meistens für die Orgel in Buxtehude's Manier) viel zur Verbesserung des Geschmacks beigetragen hat. Er starb schon 1697. Sein Nachfolger war sein jüngerer Bruder, ein Schüler von seinem Vater und dem Organisten Oelffsen in Lübeck. Walther lobt besonders dessen Clavier-compositionen, und Mattheson in seiner „Ehrenpforte" besonders die Orgelwerke. Gedruckt haben wir Nichts davon, auch nur dem Titel nach, zu Gesicht bekommen. 46.

Brumel, Anton, ein Schüler Ockenheims, blühete mit Josquin in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts, seiner Zeit hoch berühmt. Glarean urtheilt über ihn: Er ist würdig unter die vortrefflichen Harmoniker gezählt zu werden, größer jedoch durch Fleiß und Wissenschaft, als durch Naturgaben. Forkel hat im 2ten Theile seiner Geschichte der Musik S. 629—647 einen viers. Satz Laudate Dominum von seinen Arbeiten mitgetheilt. Uebrigens ist gleich nach Erfindung der Buchdruckerkunst gedruckt worden: „Liber I Missarum diversorum auctorum," wo auch canonische Sätze seiner Kunst vorkommen; desgleichen im folgenden Werke: „Selectae, artificiosae et elegantes Fugae — collectae a Jac. Paix." Paris 1587; ferner einige Choralmelodien im Cantionale von Hans Walther 1544. Mehrere handschriftliche Missen liegen auf der Münchner Bibliothek. Nach verschiedenen Arbeiten dieses Mannes haben wir uns mehr an Forkels weit günstigeres Urtheil über ihn, als an das obige Urtheil des vielfach befangenen Glarean zu halten, welcher noch von ihm Anfänge und Schlüsse der 8 Kirchentöne citirt. Man findet sie in folgendem Werke: „Musices practicae Erotematum Lib. II auctore M. Gregorio Fabro Luczensi, in Acad. Tubingensi Musices Professore ord. Basileae per Henr. Petri. Anno 1553. Lib. 1. S. 168. G. W. Fink.

Brummeisen ist der Gemeinname der Aura oder Maultrommel, s. diese.

Brummhorn — die hie und da gebräuchliche Benennung der Orgelstimme Krummhorn, s. dies.

Brun, Jean, Hornist, wurde geboren zu Lion am 6. April 1759; Sohn eines Kaufmanns lernte er dort zuerst Musik, bildete sich besonders aber in Paris, von 1783 an, zu dem großen Meister auf dem Waldhorne, als welcher er nachgehends so weit berühmt war. 1786 wurde er als erster Hornist in dem Orchester der sogenannt großen Oper zu Paris angestellt; 1792 emigrirte er nach England, erhielt dort aber alsbald den Ruf nach Berlin, um in der dortigen Königl. Hofcapelle den eben verstorbenen Palsa zu ersetzen; 1805 trieb ihn das Heimweh wieder zurück nach Paris, doch nur um kurze Zeit dort noch einmal zu glänzen. Als leidenschaftlicher Musiker nämlich konnte ihn nichts tiefer schmerzen als das Mißglücken einer Kunstvorstellung, und als daher der erste Hornist Domnich ihm im J. 1806 ein Concert verdarb, so erstickte er sich mit Schwefeldampf. Sonst war er ein sehr bescheidener Mann, und seiner Zeit ein großer Künstler auf seinem Instrumente, ausgezeichnet durch die reinste und sicherste Intonation, durch eine oft bis ins Pedantische getriebene Präcision und eine ausnehmende Fertigkeit im ausdrucksvollen Vortrage. Größere und andere als die be-

nannten Reisen hat er nie gemacht, an welchen Orten aber er sich hören ließ, da begründete er einen wohlverdienten glänzenden Ruf, ward er allgemein bewundert. Als Componist ist er nicht bekannt geworden, doch hat er in seiner Blüthezeit mehrere Hornconcerte für sich geschrieben. Auch ist er der Erfinder eines Lacks, womit die innere Hornröhre überzogen werden kann, um alle darin befindlichen Ungleichheiten, welche die Ansprache und Reinheit der Töne erschweren, auszuglätten; auch das dem Messing eigenthümliche Abfärben und Beschmutzen der Hand beim sogenannten Stopfen zu verhindern, und endlich besonders um das Horn von dem sich gewöhnlich darin erzeugenden gefährlichen Grünspane rein zu erhalten. Die Erfahrung hat die Zweckmäßigkeit dieses Lackes bestätigt. Eine ausführliche Anzeige davon findet sich in dem Intelligenzblatte zum 8ten Jahrgange der Leipzig. musik. Zeitung, in welcher auch öfters die ehrenvollsten Nachrichten über Brun's öffentliche Kunstleistungen von Paris und Berlin aus mitgetheilt worden sind. 11.

Brun, le. Alle hier unter diesem Namen aufzuführende Künstler finden sich im Bubstab L unter den Art. Lebrun, wie sie gewöhnlich im Deutschen geschrieben werden.

Brunelli, Antonio, ein kunstberühmter Mann, fleißiger Componist, zur Römischen Schule gehörig, war zuerst Capellmeister an der Domkirche in Prato, nachher von S. Miniato in Florenz und endlich des Großherzogs daselbst, blühete zu Anfange des 17ten Jahrhunderts. Von seinen Werken führt Gerber nur an: „Fioretti spirituali à 1—5 voci.“ op. 15. Baini aber kennt außerdem noch: „Esercici ad una e due voci.“ Flor. 1605; — „La sacra cantica à 1—4 voci;“ „L'affettuoso invaghito. Canzonette a 3 voci;“ „Lib. 1 e 2 di motetti a 2 voci.“ Flor. 1608; „Regole e dichiarazioni di alcuni contrappunti doppi, utili alli studiosi della musica, e maggiormente a quelli, che“ etc. Flor. 1610, u. „Scherzi, arie, canzonette e madrigali a 1—3 voci. lib. 3.“ Veneb. 1614. Die letzten beiden Werke schreibt Gerber einem gewissen Lorenzo B. zu, der seiner Angabe nach mit Antonio zu gleicher Zeit als Capellmeister in Prato gelebt haben soll; allein es ist dies eine Namens- und Personenverwechslung: einen Lorenzo B. gab es unsers Wissens nicht, und Capellmeister in Prato ꝛc. war gerade Antonio, wie auch Baini versichert.

Brunetti, Antonio, nach Gerber ein italienischer Componist aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, aus Pisa gebürtig, der mehrere Opern mit außerordentlichem Glücke aufs Theater gebracht haben soll, als: „Lo Sposo di tre, Marito di nessuna“ zu Bologna 1786; „Le Stravaganze in Campagna“ zu Venedig 1787; „Bertoldo e Bertoldino, komische Oper, zu Florenz 1788; „Le Nozze per invito ossiano gli Amanti capricciosi,“ kom. Oper, zu Rom 1791. Dann vermuthet Gerber auch, und nicht ohne Grund, daß die von Reichardt unter dem Namen Giovanni B. angeführte Oper „Demoofonte“ unserm Antonio B. angehöre, und schreibt ihm ferner mehrere unter dem Namen Brunetti (ohne Vornamen) gestochene reine Instrumentalsätze zu, besonders 6 Sextette für Bogeninstrumente, worunter 2 obligate Violoncelle. Etwas ganz Zuverlässiges läßt sich darüber nicht ermitteln, um so weniger, als weder von der Person noch den Werken dieses Mannes nähere Nachrichten nach Deutschland gelangt sind. 39.

Bruni, Barthelemy, ein Violinspieler in Paris, wahrscheinlich in den 60ziger Jahren geboren, da er 1784 bereits verschiedene Compositionen

drucken ließ; wird als Virtuose mit Lolly verglichen; schrieb über 100 Violin-Duette, Trio's (auch für Clavier und andere Instrumente), Quartette, Rondo's, Etuden, Capriccio's und dergleichen, und gehört zu den angenehmen Operetten-Tonsetzern einer früheren Periode, was folgende, leicht und gefällig stylisirte Bühnen-Werke bezeugen, die zum Theil auch dem Auslande durch Uebersetzungen bekannt, und sogar lieb geworden sind: „Conradin;" „Celestine;" „Azelie;" „La mort imaginaire;" „l'Ile enchantée;" „l'Officier de fortune;" „Claudine;" „le Mariage de Rousseau" (Intermezzo); „Torbern;" „le Major Palmer;" „la rencontre en voyage;" „les Sabotiers;" „l'Auteur dans son menage;" „Augustine et Benjamin;" und „la bonne soeur." 18.

Brunmayer, Andreas, Organist an der St. Petrikirche zu Salzburg seit 1802, ein fleißiger und geschmackvoller Componist, wurde geb. zu Lauffen im Salzburgischen, woselbst er auch von einem dortigen Schullehrer den ersten Unterricht in der Musik, namentlich im Clavierspiele, erhielt; kam dann nach Salzburg zum Capellmeister Michael Haydn, und hierauf nach Wien zu Albrechtsberger, um die Composition zu studiren. In letzter Stadt bildete er sich unter der sorgfältigen Leitung des Capellmeisters Leopold Kotzeluch auch im practischen Clavierspiele noch weiter aus. Er darf zu den würdigsten Schülern seiner Meister gezählt werden; vornehmlich hielt Albrechtsberger sehr viel auf ihn. Im Orgelspiele wurde ihm niemals ein besonderer Unterricht zu Theil; Uebung, Talent und tiefe Einsicht in seine Kunst führten ihn nach und nach zu der Meisterschaft, mit welcher er vor wenigen Jahren noch darin glänzte. Als Componist hat er sich besonders im erhabenen Kirchenstyle bewährt gezeigt; viele Messen, worunter auch mehrere deutsche, Litaneien und Gradualien auf verschiedene Feste, auch einige wohlgelungene deutsche Oratorien geben die deutlichsten Beweise davon. Seine Versuche im komischen Opernstyle sind nicht näher bekannt geworden, was auf einen geringeren Erfolg schließen läßt. Dagegen sind wieder seine vierstimmigen Cantaten, von denen uns mehrere kleinere mit einfacher Begleitung von wenigen Blasinstrumenten vorliegen, wahre Meisterwerke ihrer Art; und seine Lieder mit Clavierbegleitung, deren er eine große Menge, ein- und mehrstimmige, componirt hat, waren vor einem Jahrzehend noch Lieblingsstücke der Dilettanten, wie nicht weniger auch seine kleineren Sachen fürs Clavier, bestehend in Sonaten, Variationen, Serenaden, Menuetten ꝛc. Von seinen Quintetten für Blasinstrumente ist uns niemals Etwas zu Gesicht gekommen, weshalb wir auch über deren Werth nicht zu urtheilen vermögen; doch sprach ihnen C. M. v. Weber, der überhaupt ein inniger Verehrer B—s war, viel Gründlichkeit und tief bedeutsame, charakteristische Behandlung der einzelnen Parthien zu, welches Zeugniß, aus dem Munde eines solchen Meisters, nicht wenig sagen will. Eben deshalb bedauern wir auch, über die noch näheren Lebensumstände dieses achtungswerthen Künstlers keine ausführlicheren und bestimmteren Nachrichten hier mittheilen zu können.

Bruscamente (ital. Adverb. von dem in der Musik ungebräuchlichen brusco) — rauh, hart, scharf, herb, stoßend, jedoch nicht widrig an Geschmack, bezieht sich immer nur auf den Vortrag, und verlangt eine gewisse Schärfe und bedeutsame Markirung der Accentnoten, die durch ein geringes Abstoßen und etwas harte oder volle Articulation der Töne erzielt werden. Das Tempo leidet dabei durchaus keine Veränderung. Als Ueberschrift zur Bezeichnung des Charakters eines ganzen Tonstücks

wird dieser Ausdruck selten gebraucht, sondern häufiger nur bei einzelnen Stellen oder Tönen im Verlaufe desselben.

Brust (auch Orgelbrust) bezeichnet in der Orgelbausprache die in der Fronte der untersten Abtheilung einer Orgel, und zwar zwischen den Pedalcolonnen, stehenden Manualpfeifen. Dieser Ausdruck darf nicht mit Fronte oder Prospect verwechselt werden. Auch das Wort Brüstung bedeutet hier etwas Anderes: so heißt nämlich jede schützende Wand oder Leiste; z. B. Orgelchorbrüstung — ist die ohngefähr 3 Fuß hohe Wand, welche das Orgelchor umgiebt, und gleichsam den Raum desselben wie ein eigenes für sich bestehendes Zimmer ab- oder einschließt, gewöhnlich nur vor der Fronte oder dem Prospecte der Orgel. — Brustpfeifen sind demnach die in der Brust der Orgel stehenden Pfeifen.

Bruststimme, s. Register der Stimme, und Stimme.

Brustwerk oder Brustpositiv ist eine besondere Abtheilung der Orgel, die diesen Namen von der ganzen Anlage und Bauart der Orgel erhalten hat. Das B. steht nämlich als ein einzelnes für sich bestehendes Positiv (s. dies.) in der Fronte oder vor der Brust der Orgel, hat sein eigenes Clavier und Pfeifenwerk, und kann demnach entweder als eine kleine Orgel, als ein Positiv für sich allein gespielt, oder aber auch vermittelst einer Koppel mit dem Hauptwerke vereinigt werden. In Ansehung seines ganzen Baues, seiner Größe, Registerzahl und des Umfangs der einzelnen Stimmen steht es natürlich dem Hauptwerke bei Weitem nach, und erhält überdem meistens nur sanfte und angenehme Stimmen, ein geringfüßiges Pfeifenwerk von gefälliger Mensur. Mehr darüber unter dem Art. Orgel.

Bryennius, Manuel, ein griechischer Tonkünstler, lebte ums J. 1320 unter dem Paläologus, und schrieb 3 Bücher von der Musik. Das erste derselben bildet einen Commentar zu des Euclides „Introductio harmonica," und die beiden anderen scheinen ein ähnlicher Zusatz zu des Ptolemäus Werken zu seyn. Sie finden sich im 3ten Bande von Wallis's Opp. mathemat. Oxon. 1699. fol. unter dem Titel: Manuelis Bryennii Harmonica, ex Codd. Mss. nunc primum edita, cum latina versione J. Wallisii. Nach Martini's Behauptung war B. der Erste, welcher von den alten Namen der Tonarten (phrygisch, dorisch ꝛc.) abging und andere dafür gebrauchte, auch nach den sogenannten 8 Kirchentönen 8 bestimmte Tonarten festsetzte; welche nun aber? das läßt er unbeantwortet. Jene Schriften des Bryennius sind sehr selten aufzufinden, und daher ist auch deren Inhalt so wenig bekannt. 48.

Bryne, Albert, einer der vorzüglichsten Kirchencomponisten, welche im 17ten Jahrhunderte in England lebten; war ein Schüler von John Tomkin, dessen Nachfolger er nachher auch, als Organist an der Paulskirche zu London, wurde; starb um 1670, ganz gewiß wenigstens zu den Zeiten Carls II., und wurde in der Westmünster-Abtey begraben. In Clifford's Sammlung befinden sich noch mehrere seiner Anthems; diese sind aber auch Alles, was von seinen vielen und mehrentheils großen Werken bis auf unsere Zeit noch gekommen ist.

Buchner, Johann, s. Büchner.

Buccina, auch Bucina und Bucinum — wörtlich: Hirtenhorn, auch die Muschel des Triton, worauf er bläst; so gebraucht es Ovid. Nach Cicero aber war es bei den alten Römern der Name der Kriegstrompete oder des Blasinstruments, worauf die militärischen Signale gegeben, auch die vier Nachtwachen (vigiliae) angekündigt wurden. Der Ton desselben

war natürlich sehr stark und weithinschallend, wahrscheinlich dem unserer Posaune ähnlich, daher es auch wie diese von Metall gefertigt seyn mußte. Ueberhaupt läßt sich annehmen, daß es eine Art Posaune war von besonderer, meist halbkreisförmiger, konischer Gestalt, ohne Züge aber oder Tonlöcher, mit einer im Durchmesser weiten Röhre und einem großen Schalltrichter, der zu seiner Verzierung oft die possierlichsten Figuren bildete. Vergl. Posaune.

Buchholz, Johann Simon, einer der geschicktesten, kunstreichsten Orgelbauer neuerer Zeit, wurde geb. am 27. September 1758 zu Schloß Wippach bei Erfurt, erlernte seine Kunst in Magdeburg beim Orgelbauer Rietz, conditionirte nachher längere Zeit bei Grüneberg in Alt-Brandenburg und bei Marx in Berlin, wo er sich nach dem etablirte und endlich am 24. Februar 1825 starb. Er erbauete im Ganzen mehr denn 30 Orgeln, worunter 16 größere Werke mit 2 und 3 Manualen sich befinden. Hinsichtlich ihrer vorzüglich zweckmäßigen Disposition dürfen besonders die Orgeln zu Bath in Neu-Pommern, mit 42 klingenden Stimmen, und die zu Treptow an der Tollense, mit 28 klingenden Stimmen, als Meisterwerke genannt werden.

Büchner, 1) Johann, der sich auch Buechner oder Buchner geschrieben findet, war ein um die Mitte des 16ten Jahrhunderts sehr berühmter Musiker, ein Schüler von Paul Hochhaimer, von dessen Werken aber unsere Zeit keines mehr besitzt. — 2) Johann Heinrich B., ein Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts. Draudius führt in seiner Bibliothek deutscher Classiker von demselben an: „Servia von schönen Villanellen, Tänzen, Galliarden vnd Curanten mit 4 Stimmen, vocaliter und instrumentaliter zu gebrauchen." Nürnberg, 1614. 4; und: „Erodiae, d. i. Liedlein der Lieb mit Amorosischen Texten, beneben etlichen Galliarden, Curanten ꝛc. mit 4 und 5 Stimmen." Strasb. 1624. — 3) Johann Christoph B., verdienstvoller fleißiger Kirchen-Componist, besonders von Cantaten und geistl. Liedern, war Stadtcantor in Gotha, geb. 1736, gest. am 23. December 1804. Von seinen Werken sind nur wenige gedruckt worden, desto mehr aber haben sie sich in Abschriften verbreitet; die besseren darunter sind besondere Gelegenheitscantaten. — 4) Carl Conrad B., Clavier-Instrumentenmacher zu Sondershausen, wurde geboren zu Hameln 1778, und erlernte zunächst die Sattlerprofession. In Dresden als Geselle in Arbeit machte die schöne Musik, die er dort zu hören oft Gelegenheit hatte, einen solchen tiefen Eindruck auf ihn, daß er beschloß, um jeden Preis sich auf irgend eine Weise der Kunst zu widmen, „um auch — wie er sich auszudrücken pflegte — solche schönen Töne hervorbringen zu können." Zum eigentlichen Tonkünstler, Componisten oder Virtuosen, sich aber noch zu bilden, dazu war es zu spät, und es blieb ihm also nichts Anderes übrig, als Instrumentenmacher zu werden. Von der Natur mit einem besonderen Talente zu allerhand mechanischen Arbeiten begabt, ging er daher nach Sondershausen, wo seine Eltern damals wohnten, fing an, alte unbrauchbare Instrumente zu repariren, besonders aber um deren inneren Bau genau kennen zu lernen, versuchte dann nach und nach die vorhandenen Muster im Neubaue nachzubilden, und erwarb sich auf diese Weise so viel Geschicklichkeit, Fertigkeit und Erfahrung in dem neuerwählten Fache, daß um 1810 schon seine Fabrik eine der blühendsten und thätigsten in Deutschland genannt werden durfte. Seine Flügel und Fortepiano standen binnen Kurzem denen von Bellmann und Stahl zur Seite, und nahmen nachher noch immer mehr zu an Vollkommenheit, so

daß sie jetzt, besonders in Norddeutschland, mit einem Werthe von 20 bis 30 Louis'dor zu den beliebtesten und besten gezählt werden. Vielleicht war es von wesentlichem Vortheile für ihn, daß alle seine Geschicklichkeit und Einsicht in seine Kunst nur auf selbst gemachte Erfahrungen sich gründeten. 26.

Büchse oder **Hose** heißt in der Orgelbausprache der Fuß der kleinen metallenen Zungenstimmenpfeifen, z. B. der Voxhumana, wo das mit dem Schallbecher fest verbundene Mundstück, welches in einer Art von Kugel befestigt ist, hineingesteckt wird. Die Büchsen müssen winddicht an den Schallbecher anschließen, weil sonst das Mundstück nicht prompt, oder vielleicht auch gar nicht ansprechen würde; auch eine so hinlängliche Weite haben, daß die Zunge darin nicht nur ganz frei vibriren, sondern die Stimmkrücke auch ohne Hinderniß gehandhabt werden kann. Daß sie stark von Metall und besonders gut gelöthet seyn müssen, damit sie beim festen Einsetzen des Mundstückes oben nicht aufreißen, ist besonders nöthig. Fälschlich wird auch von unwissenden Orgelbauern und Schriftstellern der zur Deckung einer Metallpfeife bestimmte Deckel (Hut) **Büchse** genannt.

Buckel, s. **Beule**.

Buel, auch **Büel**, Christoph, von dessen Lebensumständen sich nirgends Ausführliches findet, war ungefähr seit 1610 oder 1615 Musikdirector in Nürnberg, wo er zugleich das Amt eines Canzleiregistrators verwaltete. Er schrieb: Doctrina duodecim modorum musicalium (in Fol.), und Melos Harmonicum. Sein Bildniß wurde in Nürnberg in Kupfer gestochen. Er starb daselbst 1631. Aus eigener Ansicht kennen wir von diesem deutschen Contrapunktisten eine sechsstimmige Motette (2 Sopran, Alt, 2 Tenor und Baß) „Expurgate vetus fermentum," die so vortrefflich imitatorisch und fugirt gearbeitet ist, daß wir jedem Freund ächt contrapunctischer Führung rathen, auf alle Arbeiten dieses Mannes, die nicht häufig sind, sorglich zu achten. † b.

Bufet oder **Bufit** (franz.) heißt in der Kunstsprache das Gehäuse einer Orgel.

Buffa (ital.) — eine Posse, in der Musik überhaupt alles Komische; daher opera buffa — komische Oper; aria b. — komische Arie. Vergl. d. Art. **Komisch**.

Büffelhorn, s. **Buglehorn**.

Buffo (ital.), s. **Buffone**.

Buffone (ital.) oder **Buffon** (franz.) wird jeder Sänger genannt, welcher in der komischen Oper (opera buffa) oder im italienischen Intermezzo die komischen Charactere darstellt. Das Wort ist ohne Zweifel aus der niedrigen Latinität entlehnt, in welcher buffo derjenige hieß, welcher auf dem Theater die Narren und Schelme repräsentirte und das Gelächter der Zuschauer auf alle Weise zu erregen suchte. Die älteren Lexicographen übersetzen buffo durch Stadt, Narr, Erz-Schelm, Witzmacher.

Bügelhorn, s. den folgenden Artikel.

Buglehorn. Der Name dieses in neueren Zeiten, vorzüglich in England, wieder in Schwung gekommenen, aber auch bei uns, sowohl in der Kriegs-, als der Conzert- und Theatermusik üblichen Tonwerkzeuges, heißt, wörtlich übersetzt, ein **Büffelhorn**; bei den Engländern eigentlich ein **Jagdhorn**; bei uns wird es häufig mißbräuchlich **Bügelhorn** genannt, und, in Beziehung auf seinen militärischen Gebrauch, auch oft **Flügelhorn**, **Signalhorn**, **Jägerhorn** oder auch **Halbmond**, von seiner ehemals halbzirkel-, oder halbmondförmigen Gestaltung. Seiner Wesenheit nach ist es der Trompete am ähnlichsten und wird auch mit ei-

nem trompetenartigen Mundstücke geblasen; doch finden unter beiden Instrumenten noch wesentliche Unterschiede statt; so ist die Röhre, aus welcher das Buglehorn besteht, nur halb so lang als die der Trompete, so daß, wenn z. B. eine C-Trompete acht (Nürnberger) Fuß lang ist, ein in C stehendes Buglehorn nur 4 Fuß Länge hat. Eine natürliche Folge hievon ist, daß der Ton dieses im Ganzen um eine Octave höher seyn muß, als der jener, und daß ferner hieraus wieder eine individuelle Verschiedenheit der Klangfarbe des Buglehorns von der einer Trompete entspringt, indem nämlich ein und derselbe Ton auf jedem dieser beiden verschiedenen Instrumente in einer andern Qualität erscheint, denn das kleine c z. B. ist Grundton auf dem Buglehorn, auf der Trompete aber Beiton (s. Blasinstrument). Dann ist die Röhre des Buglehorns, bei ihrer geringeren Länge, doch von weit größerem Durchmesser als die der Trompete, und also verhältnißmäßig außerordentlich weit gegen ihre Länge. Dies verursacht nun, daß sie ihren wirklichen Grundton (I) leicht anzugeben vermag, ja selbst leichter als die Trompete ihren gleich hohen ersten Beiton (II) angiebt. — Umgekehrt aber geht durch eben dies Verhältniß die leichtere Ausführbarkeit der höheren Töne verloren. Eine vortheilhaftere Wirkung dieses Umstandes ist dagegen wieder eine ausgezeichnete Fülle und Stärke des Klanges, welcher es unter Anderem neben seine Aufnahme als militärisches Signalhorn zu danken hat. Aermer an natürlichen Tönen muß es nothwendig dabei seyn als die Trompete, um so mehr als diese weit häufiger und weiter als das B. über die Sphäre der tieferen Töne hinausgehen kann. Doch hat man auch diesem Mangel neuerdings abzuhelfen gesucht, theils dadurch, daß man dem Instrumente einen posaunenartigen Auszugbogen anfügte, theils durch Tonlöcher (s. den Art. Blasinstrument). Die erste Methode soll 1815 in England von einem Deutschen, Namens Schmidt aus Thüringen, erstem Trompeter des damaligen Prinz-Regenten zuerst versucht worden seyn, und das also vervollkommnete Instrument den Namen The Regent's-Bugle erhalten haben. Daß übrigens die in der Leipz. musikalischen Zeit. von 1815, S. 637 davon gegebene Nachricht physikalisch unmöglich richtig seyn konnte, hat Gottfried Weber auf S. 830 derselben Zeitung vom J. 1817 hinlänglich nachgewiesen, und ist nachher auch durch die Erfahrung bestätigt worden. Der Versuch, den Tonreichthum des Instrumentes durch Tonlöcher zu vermehren, die sämmtlich durch Klappen regiert werden, ist noch vollkommner gelungen. Man hat deren 6, 7 bis 9 angebracht. Wie dieselben regiert und gespielt werden, läßt sich nicht wohl mit Worten beschreiben, sondern besser, wenn nicht einzig nur, practisch zeigen. Der Klang des also verfeinerten Instrumentes vereint mit seiner natürlichen und unverloren bleibenden Fülle und Gediegenheit, in den Händen eines nicht ungeschickten Spielers, zugleich auch eine höchst angenehme Weichheit und große Biegsamkeit, welche es nicht nur für Musik im Freien, sondern auch im Theater und Concertsaale empfehlenswerth machen. Auch ließe es sich, da es nach beliebigen Dimensionen, bald kleiner bald größer, bald mehr bald weniger gebogen (jetzt gewöhnlich wie eine Trompete, aber in nur einfacher Windung), also von beliebig hohem oder tieferem Tonumfange gebaut werden kann, in dieser Hinsicht recht wohl nicht blos zum Vortrage der Melodie einer Oberstimme, sondern auch zu kräftigen Mittelstimmen — ja selbst als Baßinstrument, vorzüglich bei stark besetzten Musikaufführungen, gebrauchen. Die Baßbuglehörner haben gewöhnlich 9 Klappen und reichen von C bis eingestr. e und f. Die Klappenhörner stehen meistens in C

und B, können aber vermittelst eines Stifts, um ein Semitonium tiefer gestimmt werden. Die mit Auszügen stimmen in Es, D, C und B; sind aber etwas unbequemer zu tractiren.

Buhl, David, ein sich in Paris aufhaltender deutscher Componist, Virtuos auf der Trompete, von dessen Werken bis jetzt folgende gestochen worden sind: „Methode de Trompete. Paris bei Janet um 1820." — „Kriegsgesang für Waldhörner, Trompeten und Posaunen. Paris bei Carli." — 16 Märsche, Geschwindmärsche und Trompetenstücke, für 4 Trompeten, 2 Hörner und Posaune. Paris bei Janet. — Geschwindmärsche für Militärmusik. Paris bei Erard. — 20 kleine Duetts für 2 Trompeten. — 12 Trompetenstücke für 4 Trompeten. — „Ordonnances des Fifres." „Ordonnances des Trompetes." „Ordonnances des Cornets." „Sonneries des Trompetes" etc. 2 Märsche und 4 Geschwindmärsche für 4 Cornets oder Zinken; alle eine große Fertigkeit auf den betreffenden Instrumenten erfordernd. v. Wzrd.

Bühler, Franz, Abbé, geboren am 12. April 1760 in Schneidheim bei Nördlingen. Sein Vater, Dorfschulmeister, unterrichtete ihn selbst. Nach absolvirten Studien bei den Benedictinern zu Donauwerth ließ er sich 1778 einkleiden unter dem Namen Gregor B.; wurde 1784 ausgeweiht; da ihm aber die strenge Mönchs-Disciplin nicht sonderlich behagte, ging er wieder aus dem Kloster, wählte den Weltpriester-Stand und bildete sich, unter Rosetti's Leitung, zum gründlichen Tonsetzer. Vom Jahre 1794 an finden wir den Abbé Bühler privatisirend zu Botzen in Tyrol, wo er als adjungirter Organist die Kirchen- und Concert-Direction führte; 1801 aber ward er als Domcapellmeister nach Augsburg berufen, und starb hier am 4. Feb. 1824 im 63sten Jahre seines thätigen und verdienstvollen Lebens. — Gerber — der irriger Weise „Bihler" statt „Bühler" schreibt — macht mehrere seiner Compositionen namhaft, — Sonaten, Concerte, Variationen, Gesänge, Lieder, u. dgl., theils für das Pianoforte, theils für andere Instrumente; auch eine Cantate zur Einweihung der fürstl. Oettingen'schen Familiengruft, und die zu Augsburg mit Beifall dargestellte Oper „die falschen Verdachte." In neuerer Zeit sind theils bei Böhm und Lotter in Augsburg, theils bei Schotts Söhne in Mainz gedruckt worden: 15 größerere und kleinere Messen; 28 Hymni vespertini; mehrere Hefte Gesänge und Kirchenlieder; eine Baß-Arie; eine Lytania de B. V. Maria; 2 Offertorien; 3 Grablieder für den Charfreitag; ein Traueramt nebst Libera; Meßlieder und ein neuer Meßgesang; ein Pange lingua; 2 Psalme; ein Requiem; Vesperandacht; ein Te Deum laudamus, u. a. Bei Andre in Offenbach auch ein theoret. Werk: „Partiturregeln" (2te Aufl.). 81.

Bühnensänger. Man vergl. zuvor die Art. Acteur, Operist und Sänger. Die Anforderungen welche die Kunsttheorie an den Bühnensänger zu machen hat, sind bedingt durch die verschiedenen Functionen, in welchen er als Künstler überhaupt wirkt. Der Bühnensänger ist nicht nur ein musikalischer, sondern auch ein theatralisch-psychologischer Künstler. Die dramatische Kunst hat im Practischen und Theoretischen einen Anfang, aber kein psychologisches Ende, darum sind dem Schauspieler, um wie viel mehr dem Bühnensänger, psychologische Kenntnisse unentbehrlicher, als dem heilenden Arzte. Der empirischen Psychologie ist es zwar zunächst nicht um Beurtheilung des einzelnen Menschen zu thun, sondern um Erkenntniß der menschlichen Natur überhaupt, und zwar um eine solche Erkenntniß, wobei die in der Regel dunkeln Begriffe des gemeinen Menschenverstandes über die verschiedenen Anlagen und Wirkungen der menschlichen Seele,

über deren Zusammenhang und Entwickelungsgang beseitiget und zur Bestimmtheit erhoben werden. Da aber die Wissenschaft, als solche, sich nur in Begriffen bewegt, und mit den Erscheinungen oder Eigenschaften einer ganzen Art, Gattung oder eines ganzen Geschlechts sich begnügen muß, während die Praxis sich mit dem Besondern beschäftigt und auch die richtige Beurtheilung des Einzelnen fordert, so muß demjenigen, welcher blos durch die Wissenschaft gebildet würde, Vieles abgehen, was den routinirten Künstler ausmacht. — Dies kann jedoch den Werth der Wissenschaft selbst durchaus nicht verringern, denn was sie dem wirklichen Leben, und der dramatischen Kunst als veredelter Darstellung der Wirklichkeit, bieten kann, nämlich: eine solide und gründliche Erkenntniß dessen, was die gleichbleibende Basis zu jeder besonderen Menschenbildung ausmacht, bietet sie wirklich dar. Von unverkennbarem Nutzen ist also das Studium dieser Wissenschaft für den dramatischen- oder Bühnensänger, der es ja eben mit der Darstellung der menschlichen Natur zu thun hat. Darstellen heißt im Allgemeinen nichts Anderes, als etwas, das als Idee im Innern besteht, zu einem Aeußern machen; Darstellung ist somit die Handlung, wodurch die geistigen Gebilde zur äußern Anschauung gebracht werden; hiernach läßt sich keine Darstellung ohne vorhergegangene Vorstellung denken; was der Sänger vermittelst der tonvollen Sprache (Gesang) versinnlichen will, muß nothwendig vorher in der Vorstellung schon leben, in dieser ausgebildet und durch das Interesse, welches Kopf und Herz daran nehmen, bestimmt werden. Die dramatische Darstellung soll aber nicht nur das Innere des Geistes wahr und schön entäußern, nicht blos den Gang der Leidenschaften, die einfache, hohe, starke Wahrheit im Ausdrucke, die lebendige Hingebung der Uebergänge, welche in der Seele wechseln, im Zuhörer sympathetisch anregen, sondern sie soll auch objective Characteristik zu erreichen streben. Dazu gehört nun nothwendig, daß der dramatische Sänger den darzustellenden Character nicht in seine Individualität hineinziehe, sondern daß er sich, so viel dies überhaupt möglich ist, über dieselbe erhebe, um den Character im Geiste des Stücks zu repräsentiren. Unterstützt von glücklichen Anlagen wird ihn vorzüglich das Studium der philosophischen Wissenschaften auf diese Kunststufe führen; denn hier wird er sich seines geistigen Lebens klar bewußt. Da sich jedoch die Wissenschaft, als solche, nur in Begriffen bewegt, und es nicht mit speciellen Fällen der Wirklichkeit zu thun hat, so muß der dramatische Sänger mit diesem Studium der philosophischen Wissenschaften auch das Studium der Geschichte der Menschheit verbinden; was er dort abstract im Systeme fand, liegt hier in seiner Einzelheit in der Wirklichkeit vor ihm; dort lernte er — was der Mensch sein soll; hier — was er wirklich ist. Mit forschendem Beobachtungsgeiste muß er aber nicht blos prüfen, was die Weltgeschichte ihm von der Vergangenheit darbietet; er muß auch selbst die Menschheit in ihrer Gegenwart studiren; denn das Reich seiner Wirksamkeit ist ja die Gegenwart; in ihr stellt er musikalisch-dramatische Bilder der veredelten Wirklichkeit dar, und ruft die todten Formen des Textbuches und der Partitur ins wahre Leben. Der gewöhnliche Theater-Routinier, ohne feinere Bildung und Beschulung ist freilich unbekümmert um den wahren Character und Geist seiner Rolle; läßt ihn auch sein Genius einzelne Züge des darzustellenden Lebensbildes treffen, so erhebt sich doch seine Bestrebung niemals zur ästhetischen Kunstleistung. Der psychologische Künstler erfaßt das Herz, die Seele seiner Rolle; sein freier, ewig frischer, mit deutlichem Bewußtseyn besonnen wirkender

Geist weiß in jeder Rolle den Alles regierenden Lebenspunct glücklich zu finden, an welchen sich alle Worte, Töne und Handlungen anschmiegen, und der sie alle zu einem idealisch gerundeten Ganzen mit magischer Kraft zu vereinigen versteht. Dieser organische Lebenspunct durchdringt die ganze Leistung des wahren Künstlers; seine geniale Besonnenheit, welche nur aus dem harmonischen Einklange weislich vereinigter großer Kräfte erblüht, läßt in seinem Innern eine Lebensflamme lodern, welche ihm auch in den dunkelsten Irrgängen Licht gewährt, folglich ihn, wie ein wohlthätiger Genius gerade da vor Fehltritten schützt, wo selbst große Künstler strauchelnd fallen. Seine ganze Rolle überschauend, sich ihrer völlig bemeisternd, überschreitet der ächte Bühnenkünstler nie die Grenzlinie des Schönen, sondern kennt vielmehr überall seine Schranken und bewegt sich, ohne einzelnen glänzenden Stellen das Ganze zu opfern, innerhalb derselben mit desto größerer Zuversicht, je deutlicher und lebhafter er ihre Nothwendigkeit und in dieser zugleich seine künstlerische Freiheit erkennt (Wötzels Grundriß ꝛc. Wien 1814. Abriß der Vortragskunst von Cludius. Hildesheim 1810). Da aber der Operndichter seine Gebilde aus dem Leben der Völker entnimmt, so muß auch der darstellende Künstler mit den formellen Eigenthümlichkeiten derselben vertraut seyn, damit er den gegebenen Character nach den Sitten und Gebräuchen des Volks, aus welchem der Dichter seine Gebilde entnommen hat, ästhetisch wahr repräsentire. Die äußern Formen muß er zeit- und ortgemäß wiedergeben und zwar dadurch, daß er die Eigenthümlichkeiten jener Völker in ihrer ganzen körperlichen Beschaffenheit, Nationalität, Gesichtsfarbe, Costüme ꝛc. nach den Regeln der Aesthetik nachahmt; denn bei Formen, die dem gebildeten Publicum anstößig oder gar widrig erscheinen könnten, müssen nothwendig Abweichungen von der geschichtlichen Wahrheit erlaubt seyn. Der Bühnensänger ist folglich nicht blos psychologischer, sondern im edelsten Sinne des Wortes auch theatralischer Künstler; er stellt ein Kunstgebilde hin, in welchem der ästhetische Gefühlsausdruck durch homogene Gesticulation und Action, sprechende Mimik, characteristisches Costüme gleichsam lebendige Form und Gestaltung gewinnt. Der Bühnensänger stellt somit das Kunstwerk an sich selbst dar, und ist Künstler und Kunstwerk in einer Person. Diese Anforderungen macht die Kunsttheorie an den Bühnensänger, sofern er auch Schauspieler seyn soll; sie wendet sich nun an den darstellenden Kunst-Sänger insbesondere, und fordert von ihm gründliche Kenntnisse von der Tonkunst überhaupt und der Gesangskunst insbesondere. Die rein technische Ausführung eines jeden Gesangstücks setzt aber nicht nur die Kenntniß der allgemeinen Musiklehre voraus, sondern sie verlangt auch schulgerechte Durchbildung des Stimmorganes. Technisch-richtiger Vortrag hat aber noch keinen ästhetischen Werth; dieser wird erst durch künstlerisch-schöne Ausführung erreicht. Der geweihte Vortragskünstler, in gründlicher Schule erzogen, durch Studium gereift, weiß, daß die Ueberwältigung der technischen Schwierigkeiten zwar unumgänglich nöthig ist; aber er weiß auch als psychologischer Künstler, daß die technische Form nur die Hülle ist, welche den Kunstgenius umweht. — Gebildete Aussprache, reine Intonation, Adel und Elastizität des Tones, schönes Portamento, Crescendo, Diminuendo, leiser Anklang der Vor- und Nachschläge, spiccater Triller, gerundete Coloratur, sind Vortragsmittel, die zu allen Zeiten vom gebildeten Publicum geschätzt und anerkannt werden. Ist der Sänger im Besitz dieser erworbenen Fertigkeiten, weiß er sie immer auf den Character des vorzutragenden Gesangstücks mit Ge-

schmack anzuwenden, ist er begeistert durch den Genius der Kunst, dann macht er mit Recht Ansprüche auf den Namen eines Gesangkünstlers, der sich stets fern hält von stereotyper Manier und Affectation. Als Bühnensänger darf ihm aber ferner die Geschichte der Tonkunst, besonders der neuern, nicht fremd bleiben; weil er meistens Werke aus dieser Epoche auszuführen hat. Jedes Volk, jede Zeit, jeder Componist spricht sein Inneres auf eigenthümliche Weise musikalisch aus. Dieses Eigenthümliche muß richtig erfaßt und national-characteristisch wiedergegeben werden. Der Geist der Gesangsmusik steht aber mit der Sprache im genauesten Verhältniß, folglich muß auch der Sänger gründliche Sprachkenntnisse besitzen, und seinen Geschmack an classischen Dichterwerken läutern und bilden; ohne diese poetische Bildung würdigt er sich zur lebendigen Gesangsmaschine herab. Der Bühnensänger wirkt ferner nicht immer isolirt, sondern in Verbindung mit andern Individuen; er hat folglich nicht genug gethan, wenn er seine Parthie, einzeln an sich betrachtet, richtig und gut vorträgt, sondern er muß auch die Parthien der Mitsingenden kennen. Nach dieser Beurtheilung hat er seinen Vortrag, besonders in Hinsicht auf Stärke und Schwäche, einzurichten. Ebenso muß er sich auch im Allgemeinen mit seiner Stimme nach den Stimmen aller Uebrigen richten, indem das Hervortreten des Einzelnen, wo es nicht vom Dichter und Componisten mit Bedacht beabsichtigt ist, die Wirkung des Ganzen stört. Der wahre musikalische Characterdarsteller modificirt selbst den timbre seiner Stimme nach der jedesmaligen Rolle. Sind alle physischen und psychischen, alle technischen und artistischen Bedingungen befriedigt, so hängt der Effect der Leistung noch von der akustischen Kenntniß des Bühnenraumes ab; diese Localkenntniß ist dem Sänger unerläßlich, sie bedingt die ganze Farbengebung seiner Rolle. Aus diesen Betrachtungen geht wohl unwiderleglich hervor, daß der Bühnensänger vielseitige Bildung besitzen muß. Eine schöne Figur, eine umfangreiche Stimme, sind weder die einzigen noch größten Vollkommenheiten eines Bühnensängers: schätzbare Gaben der Natur, zu seinem Berufe sehr nöthig, aber lange nicht seinen Beruf erfüllend. Der wahre dramatische Gesangkünstler ist Herr seiner Stimme; mit theatralischer Kenntniß giebt er seinen dramatischen Erscheinungen die wirkenden theatralischen Formen; mit Verstand ordnet er Einheit, Haltung und psychologische Wahrheit in den darzustellenden Characteren; mit genialer Fantasie haucht er seinen Gebilden die ästhetische Seele ein. Nauenburg.

Buina, Giuseppe Maria, ein berühmter und außerordentlich thätiger italienischer Operncomponist, in dem die Kunst sich mit noch manchen anderen höchst schätzenswerthen und selbst gelehrten Kenntnissen verband, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Bologna, wo er auch als Virtuos auf dem Claviere und der Violine in hohem Ansehn stand. Seine bekanntesten Opern sind in chronologischer Folge: „Ipocondriaco“ (zu Florenz aufg. 1718); „Il Mago deluso dalla magia“ (zu Bologna aufgef. 1718); „La pace per amore“ (1719); „I Diporti d'amore in villa“ (1719); „Gl' inganni fortunati“ (Venedig 1720); „Filindo“ (ebend. 1720); „Armida deluza“ (1720); „Cleofile“ (1721); „Amore e maesta, overo l'Arsaie“ (Florenz 1722); „Gl' inganni felici“ (1722); „Armida abandonata“ (1723); „La Ninfa riconosciuta“ (1724); „Adelaide“ (Bologna 1725); „Gli segni cangiati in amore“ (1725); „Il Savio delirante“ (Bologna 1726); „La vendetta dissarmata dall' amore“ (1726); „Albumazar“ (1727); „La forza del sangue“ (1728); „Frenesie d'amore“ (1728); „Teodorico“ (zu Bologna 1729);

„Malmocor“ (1729); „Amore e Gelosia“ (1729); „Chi non fà, non falla“ (1729); „Endimione“ (1729 zu Bologna); „Ortolane Contessa“ (1730); „Il Padestà di Colognole“ (1730); „La Maschera levata al vizio (1730); Artanagamemnone“ (zu Venedig 1731); „Fidarsi è ben, ma non Fidarsi è meglio“ (1731), und „Gli amici de Martelli“ (Bologna 1734). Zu sechs von allen diesen Opern, unter denen die meisten im komischen Style abgefaßt sind, hat er auch den Text gedichtet. Selbstständige Instrumentalsachen sind nicht von ihm bekannt geworden, wenigstens keine dergleichen im Drucke erschienen. 39.

Bulgarelli, Mariana Benfi, genannt Romanina, blühete in den Jahren von ohngefähr 1700 bis 1730 als eine der vorzüglichsten italienischen Sängerinnen. Bis 1724 sang sie eine geraume Zeit auf dem Theater zu Venedig, von wo aus auch in mehreren Zeitschriften, neben ihrem ausdrucksvollen schönen Gesange, ihre angemessene, graziöse Action sehr gerühmt ward. Im J. 1725 kam sie unter dem Namen Giusti, wahrscheinlich so verheirathet, nach Deutschland, sang in der italienischen Oper zu Breslau, und ging von da 1726 nach Prag. 1728 scheint sie wieder nach Italien zurückgekehrt zu seyn, und zwar bis nach Rom, wo sie 1734 starb. Sie war eine traute Freundin von Metastasio, deren er noch in den Jahren 1758 und 1760 gegen Murr und Andere theilnehmend erwähnt. Nach Arteaga's Geschichte der ital. Oper Bd. 2. pag. 37 und 38 unterstützte sie jenen hehren Dichter freigebig mit ihren Reichthümern, als dessen erster und größter Wohlthäter, Gravina, gestorben war, und er wirklich in Gefahr gewesen seyn soll, bei allen seinen viel gepriesenen großen Talenten den schrecklichsten Hungertod zu sterben. Die pathetische Lobrede, welche ihr Arteaga a. a. O. dafür hält, liest sich gut; irrig aber — wenn es kein Druckfehler ist — nennt er sie Mariana Bulgarini. — i.

Bull, John, Doctor der Musik und erster Professor derselben am Groshamischen Collegio zu London, gehört zu den merkwürdigsten und interessantesten Meistern der Kunst, welche die alte Geschichte uns vorführt. Er wurde geb. 1563 in Sommersershire, und fing erst in seinem eilften Jahre an, sich der Musik vorzugsweise zu widmen. Sein einziger Lehrer darin war der Hoforganist Blitheman in London, unter dessen Leitung er solche rasche Fortschritte machte, daß er 1586 schon von der Facultät zu Oxford einstimmig zum Baccalaureus, nach dem bald darauf erfolgten Tode seines Lehrers zum Doctor der Musik und zum Organisten an der Königl. Capelle ernannt wurde. Die obgenannte Professur erhielt er 1596 auf Betrieb der Königin Elisabeth. Unkundig der lateinischen Sprache mußte er als solcher, wie es sonst gar nicht gebräuchlich war, seine Vorlesungen in englischer Sprache halten. Hieraus schließt Hawkins (s. dessen Gesch. Bd. 2), daß die Wahl der Königin wohl mehr ein Werk persönlicher Zuneigung als des berathenden Verstandes gewesen sey, denn, meint er, einem Professor der Musik, der kein Latein verstehe, müsse es nothwendig an Kenntniß der eigentl. Wissenschaft seiner Kunst fehlen. Es kann hier nicht der Ort seyn nachzuweisen, wie übereilt Hawkins dieses harte Urtheil ausgesprochen oder welches andere unlautere Motiv ihn vielleicht dazu bewogen hat. Daß B—s Vorlesungen das höchste Interesse unter der studirenden Jugend wie unter der gebildeten Volksclasse Londons überhaupt erregten und eben deshalb von dem lehrreichsten Inhalte gewesen seyn müssen, beweist die fast beispiellose Frequenz, mit welcher sie besucht wurden. Dies geht aus einer seiner Ankündigungen hervor, die er beim Beginn

eines neuen Lehrcursus zu veröffentlichen pflegte, auf deren Titel es heißt: The Oration of etc. — Bull etc. — as he pronounced the same, beefore divers worshipful persons, the Alderman and Commoners of the citie of London, with a great multitude of other people, the 6th day of Octbr. 1597 etc. etc. Im Jahre 1601 machte er eine große Reise durch Holland, Frankreich und Deutschland, eigentlich zwar nur um seine geschwächte Gesundheit wieder herzustellen, nebenbei jedoch auch um als Claviervirtuos Concerte zu geben. An allen Orten, wo er sich sehen und hören ließ, erregte er den höchsten Grad von Bewunderung, und die verschiedenen Regierungen in den genannten Ländern bemühten sich um die Wette, durch vortheilhafte Anträge ihn in ihren Besitz zu ziehen; allein auf Befehl seiner Gebieterin, der Königin Elisabeth, mußte er 1602 wieder in sein früheres Amt zurückkehren. 1607 aber, in demselben Jahre, wo Elisabeths Nachfolger, König Jacob I. ihn zu seinem Hoforganisten ernannt hatte, legte er dasselbe freiwillig nieder und begab sich wenige Jahre darauf nach Deutschland. Die Ursache dieses plötzlichen Verfahrens schien Vielen unerklärlich, namentlich den Engländern, bei denen Bull doch die höchsten Ehrenstellen einnahm, die je von ihnen einem Tonkünstler verliehen werden konnten. Zuerst wollte man dieselbe allgemein wieder in einem vielleicht von Neuem zerrütteten Gesundheitszustande finden; allein gerade damals befand sich B. körperlich wohler als je zuvor, und Hawkins schützt daher auch, um als Historiograph wahrer und ehrlicher zu scheinen, unter Aufzählung mancherlei Histörchen die wüste Lebensart der meisten damaligen Capellisten zu London vor, die B. einen längeren Aufenthalt daselbst unmöglich gemacht hätte. Das Wahre von der Sache findet sich wohl einzig bei Burney (Gesch. Bd. 3), der weniger glaubt, die Großmuth seiner reichen Landsleute in Schutz nehmen zu müssen, und deshalb in der Beziehung offen erzählt, es sey nicht das erstemal, daß ein Zeitalter einen Künstler Hungers sterben lasse, dem das folgende Ehrensäulen errichte; vom Doctor und Professor habe Bull nicht leben können, und von den 40 Pfund Besoldung als Capellist, habe er, als der erste Virtuose in der Welt, auch keine großen Sprünge machen können, wenn gleich auch nachmals noch 40 Pf. von dem Prinzen von Wallis hinzugekommen wären, denn an Nebeneinnahmen sey in jener Zeit, wo man in England eben so wenig eine Guince für eine Lection als einen Schilling für ein Concert ausgegeben hätte, nicht zu denken gewesen, und Ehre genüge wohl dem Herzen, aber nicht dem Magen. Diese offene Sprache des englischen Erzählers beantwortet denn hinlänglich die Frage, warum B. wohl sein Vaterland verließ und nach dem Tode seiner ersten Gönnerin und Gebieterin lieber in dem Lande sein übriges Leben zubringen wollte, wo ihm früher schon so angenehme Aussichten zu einem ergiebigeren Verdienste sich geöffnet hatten? — Er starb zu Lübeck 1622. Seine Verdienste um die Kunst bestehen neben seiner für damalige Zeit eminenten Virtuosität auf dem Claviere, in einer namhaften Verbesserung des Contrapuncts, der figurirten und canonischen Schreibart, die damals noch in dem Zustande völliger Kindheit sich befanden, um weß Ursache willen denn auch Burney's Urtheil über Bull's Werke noch gar nicht so sehr hart erscheint, wenn er die Vocalsachen darunter zwar fleißig und mühsam durcharbeitet, aber genielos nennt, und die übrigen für Orgel und Virginal für tauglicher hält zum theoretischen Studium als zum practischen Vortrage. „Zum Glücke", sagt er, „wäre der Verlust eines gebildeten (refined) Ohrs nicht groß, wenn sie auch auf immer ungespielt und unentziffert blieben." Dr. Pepusch hingegen, der ein

fleißiger Sammler von Bull's Werken war und davon ein Verzeichniß von mehr denn 200 Nummern besaß, zieht sie den Compositionen von Couperin, Scarlatti u. A. bei Weitem vor. Durch den Druck ist Weniges davon bekannt geworden. Barnard theilt in seiner Sammlung von Kirchenmusiken ein Anthem („Deliver me, O God" etc.) mit; mehrere Clavier- und Virginalstücke befinden sich in der Sammlung „Parthenia"; „Specimens of Dr. Bulls difficult Passages, from Queen Elizabeth's Virginal Book. Variations to the Accompaniments of the Hexachord" theilt Burney im 3ten Bde. seiner Gesch. p. 115 mit, ebendaselbst auch „Dr. Bulls Jewel", welches leider aber die schlechteren von seinen Werken seyn sollen. Ein 4stimmiger und ein 5stimmiger Räthselcanon, in Form eines Triangels geschrieben, nebst ihrer Auflösung stehen in Hawkins Gesch. Bd. 2. p. 366. Man vergl. noch Marpurgs Beiträge Bd. 4. U.

Bullern wird gesagt, wenn eine große Orgelpfeife, was besonders oft bei den Zungenstimmen vorkommt, so anspricht, daß keine Höhe oder Tiefe ihrer Ansprache bestimmt werden kann. Bei den Labialpfeifen entsteht es, wenn ihr Körper zu schwach oder von sehr ungleicher Stärke ist, oder wenn dieser mehrere Sandlöcher hat, oder auch, wenn seine Nath nicht völlig gelöthet ist; bei Zungenpfeifen, wenn eine Zunge über das runde und tonangebende Ende der Rinne hervorragt; wenn sie zu schwach, nicht gehörig elastisch, oder durch den Keil nicht gehörig im Kopfe befestigt ist.

Bulyovszky de Dulicz, Michael, ein Ungarischer Edelmann aus der Thuroczer Gespannschaft, studirte um 1670 zu Wittenberg und Straßburg, wurde dann Rector am Gymnasium zu Durlach, dann Prorector zu Pforzheim, 1692 Rector zu Oehringen, 1696 Prorector und Professor am Gymnasium zu Stuttgart, und endlich Baden-Durlachischer Kirchenrath, Professor der Philosophie und Prorector zu Durlach, wo er um 1711 starb. Neben seinen gelehrten theologischen, juridischen, philosophischen und philologischen Kenntnissen besaß er auch eine große Fertigkeit im Clavier- und Orgelspiele, und war überhaupt ein durchbildeter Musiker, selbst erfahren im practischen Instrumentenbaue. Von seinen zahlreichen Schriften gehören hieher: „De emendatione Organorum, oder kurze Vorstellung von der Verbesserung des Orgelwerks. Lateinisch und deutsch. Straßburg 1680", worin er eine neue verbesserte Temperatur ankündigte, für welche ihm 3000 fl. geboten wurden, er aber 5000 fl. forderte; und ferner: „Tastatura quinque formis Panarmonico-Metathetica, suis quibusdam virtutibus adumbrata, etc. (Gerber und Forkel führen den langen und weitschweifigen Titel vollständig an), Durlach 1711. 4." Dies war eigentlich aber nur eine Ankündigung eines von ihm erfundenen und neu erbauten Orgelwerks, das er dem Kaiser Leopold überlieferte, und wofür ihn dieser reich beschenkte. Eine weitläuftige Beschreibung dieser in der That sehr wichtigen Erfindung steht im Journ. de Scav. 1712. Tom. LI. pag. 156—564. 19.

Bümler, Georg Heinrich, Markgräflich-Anspachischer Capellmeister, geb. zu Berneck am 10. October 1669, kam in seinem 10ten Jahre nach Mönchberg auf die Schule und wenige Jahre darauf als Cammerdiscantist nach Beyreuth, wo ihm der damalige Capellmeister Ruggiero Fedeli mit aller Liebe und Sorgfalt im Clavierspielen und Singen unterrichtete. 1690 ward er Cammermusikus in Wolfenbüttel. Von hier aus machte er als Sänger und Claviervirtuos mehrere erfolgreiche Kunstreisen

nach Hamburg, Berlin, Beyreuth, Dresden ꝛc. ꝛc. und verschaffte sich dadurch 1698 den Ruf als Cammermusikus und Altist in die Capelle zu Anspach, wo ihn 1717 der Markgraf zu seinem Capellmeister ernannte. Als solcher trat er dann 1722 eine Reise nach Italien an, weniger aber um sich und seine Werke dort hören zu lassen, als um seinen Geschmack und überhaupt seine künstlerische Bildung noch zu vervollkommnen; gelangte indessen nur bis Venedig, wo ihn der Befehl zur Rückkunft einholte, um die Trauermusik zu der Begräbnißfeier seines schleunigst gestorbenen Herrn anzuordnen. Durch diesen Todesfall verlor er nach dem auch auf 3 Jahre seinen Dienst; 1726 in denselben wieder eingesetzt blieb er in Anspach bis an seinen Tod, den 26. August 1745. Von seinen Compositionen wurden besonders die Kirchenmusiken, deren er mehrere Jahrgänge gefertigt hat, wegen ihres Reichthums an angenehmer Melodie und fließenden harmonischen Wendungen sehr werth geschätzt. Die übrigen bestehen in allerlei Clavierſachen, Violinquartetten, Duetten und Motetten und einigen Cantaten. Gedruckt ist jedoch sehr Weniges davon. B. war Mitglied der Mitzlerischen Gesellschaft; im 4ten Theile der Bibliothek derselben heißt es, daß er als solches einst eine wohl gelungene „gleichschwebende Temperatur-Berechnung" eingeschickt habe, und wird zugleich sein Bildniß mitgetheilt. Auch soll er ein geschickter Mechaniker und Optiker gewesen seyn, und in seinen Mußestunden sehr viele schöne Ferngläser und Sonnenuhren verfertigt, über die bessere Einrichtung der letzteren sogar eine besondere Abhandlung herausgegeben haben. Eine ausführlichere Biographie B—s hat Hiller in seine Sammlung aufgenommen. 12.

Bund. In der Musik wird dieser Ausdruck in verschiedenen Bedeutungen gebraucht. — 1) Auf den Saiteninstrumenten mit Hals und Griffbrett erfordert das Greifen der Töne eine ausnehmende Genauigkeit. Diese hat man in früheſten Zeiten schon dadurch zu erleichtern gesucht, daß man an den betreffenden Stellen des Griffbretts ein für allemal niedere Stege oder Wulste anbrachte, auf welche man die Saite nur niederdrücken durfte, indem man den Finger nah hinter der Wulst aufsetzte. Zu solchen Stegen oder Wulsten bediente man sich früherhin gewöhnlicher Darmsaiten, welche man quer um den Hals herumband und deshalb **Bunde** oder **Bünde** nannte. Später glaubte man besser zu thun, statt solcher Saitenbunde, beinerne, oder auch metallene Leistchen in das Griffbrett selbst einzulassen. Ursprünglich hatten vermuthlich alle Instrumente der bezeichneten Art solche Bunde, also auch die Geigen und Baßgeigen, wie dies mehrere sehr alte Abbildungen zeigen; heut zu Tage findet man sie vornehmlich nur noch an Zithern und Guitarren, und zuweilen an einigen aus der Mode gekommenen Instrumenten, als: der Laute, Mandore, Viola di Gamba und dem Baryton, so wie auch an der neuerlich von Stauffer in Wien erfundenen Guitarre d'Amour. Was den **Werth** oder **Unwerth** dieſer Bunde betrifft, so ist die Erleichterung und Sicherheit, welche sie dem Spieler gewähren, an sich selbst wohl nicht zu verkennen; allein eben so wenig ist zu leugnen, daß auf der andern Seite bedeutende andere Uebelstände dadurch herbeigeführt werden. Soll auch der Mangel des enharmonischen Tonunterschieds, den solche Instr. mit Bunden mit der Orgel und dem Claviere gemeinschaftlich haben, nicht in Anschlag gebracht werden, so ist doch schon der Umstand erheblich, daß es bei solchen ein für allemal stehenden Bunden völlig unmöglich ist, einer an sich entweder falschen, oder während des Spielens etwa in der Stimmung nachlassenden, oder durch die Luftwärme höher oder tiefer gewordenen, oder auch wohl an sich selber nicht ganz rei-

nen Saite durch verhältnißmäßig höheres oder tieferes Greifen nachzuhelfen, und ganz reine Saiten, solche, die — wie man zu sagen pflegt — Quinte halten, trifft man selten. Außer diesem tritt aber bei jedem mit solchen Bunden versehenen Instrumente auch noch das Ueble ein, daß, selbst bei der reinsten Besaitung und gleichmäßigst abgemessenen Lage der Bunde, dennoch Unreinheiten der Stimmung fast unvermeidlich sind. Man überzeugt sich hievon durch den ersten den besten practischen Versuch. Die Ursache davon ist, daß jede Saite, indem man sie, durch Niederdrücken auf den Steg, aus ihrer geraden Linie herausbiegt, eben dadurch stärker angespannt, also auch höher wird, und dies zwar um so mehr, je weiter die Saite aus ihrer Richtung herauskommt. Da nun aber auf den Saiteninstrumenten, und insbesondere auch auf der Guitarre, die tiefern Saiten ihrer weitern Vibration wegen höher vom Griffbrette entfernt gelegt werden müssen, als die hohen, das E der Guitarre also, um bis aufs Griffbrett niedergedrückt zu werden, weiter aus der geraden Linie herausgebogen werden muß, als das näher am Griffbrette liegende eingestr. e, so ist schon darum natürlich, daß, beim Niederdrücken dieser beiden Saiten auf einen Bund, die Spannung der E-Saite beträchtlicher vermehrt wird, als die der eingestr. e-Saite, und also schon deshalb z. B. das G verhältnißmäßig gegen das eingestr. g zu hoch erscheint. Vergl. auch Stimmung. Um dieses Uebel zu compensiren sind bis jetzt zwei Wege vorgeschlagen. Der natürlichste, aber freilich mühsamste, wäre, den Bunden eine etwas schiefe Richtung zu geben, so daß sie auf der Seite der tiefen Saite um so viel weiter zurückständen, als erforderlich ist, die durch das Niederdrücken entstehende größere Erhöhung wieder aufzuheben. Jeder Spieler würde sich daran wohl leicht und bald gewöhnen, zumal da die Schiefe nicht sehr bedeutend zu seyn brauchte. Auch hat schon 1809 ein Herr Arzberger in der Leipz. musik. Zeitung vorgeschlagen, den zwischen den Wirbeln und dem Griffbrett liegenden sogenannten Sattel in entgegengesetzter Richtung schief, nämlich in der Gegend der tiefen Saiten weiter vor, zu legen, so daß dem zufolge die folgenden Bunde nicht mehr so merklich rückwärts gerichtet zu werden brauchten. Doch sind alle diese Vorschläge bisher noch nicht ausgeführt worden und die Bunde in ihrer gewöhnlichen Einrichtung geblieben. 2) In einem andern Sinne spricht man von Bünden in Beziehung auf besaitete Tasteninstrumente der Art, wo die sogenannten Tangenten, während des Anschlages der Taste, an der angeschlagenen Saite angedrückt bleiben und ihre Länge begränzen, somit auch ihre Tonhöhe bestimmen, wie dies bei den ehemaligen sogenannten Tangentenclavieren, Spinetten u. dgl. der Fall war. Bei diesen hatten die Instrumentenmacher, aus Ersparniß, die Einrichtung getroffen, daß z. B. eine Saite für H und zugleich für c war, indem der Stift der H-Tangente etwas weiter vom Stege anschlug — die c-Tangente aber um so viel näher, als erforderlich war, um c statt H klingen zu machen; und dann nannte man die Töne H und c gebunden. Auf gleiche Weise pflegten die Töne f und fis, g und gis, überhaupt alle chromatischen Töne gebunden zu seyn. Diejenigen Claviere aber, auf welchen keine Töne also gebunden waren, sondern jede Taste ihre eigene Saite hatte, hießen bundfrei. — Es ist leicht einzusehen, daß diese gebundene Einrichtung große Unbequemlichkeiten mit sich führte, und zwar vorzüglich die, daß, da eine Saite unmöglich z. B. die Töne H und c zugleich von sich zu geben vermag, es auch unmöglich war, H und c zusammen hören zu lassen, und also beim Anschlagen dieser Tasten natürlich nur die höhere Tangente allein wirken, also nur c allein und

nicht h mit erklingen konnte, und überhaupt h gar nicht, so lange die c-Taste niedergedrückt war u. dgl. mehr. — 3) Endlich wird, wiewohl minder richtig, auch der in der Notenschrift vorkommende Bindebogen (⌢ oder ⌣) zuweilen Bund genannt. Vergl. hierüber Bogen.

Bundfrei, s. den vorhergehenden Art. unter 2.

Buonaccordo (deutsch: wohltönende Harmonie) war ein kleines, mit einer sehr engen Claviatur versehenes Spinett, worauf Kinder die Musik erlernen konnten. Man hatte sie in gewöhnlicher Clavierform, aber auch dreieckig der Bequemlichkeit und des Raumes wegen, so daß der hintere Theil in eine Ecke des Zimmers geschoben werden konnte. Vergleiche Spinett. †.

Buonamente, s. Bonometti.

Buononcini, Giovanni Maria, der Vater der beiden weltberühmten Virtuosen gleiches Namens (s. die folgenden Art.), war ein gebildeter und fleißiger Componist, auch musikalischer Schriftsteller des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Modena. Seine Studien machte er unter der besonderen Leitung des Capellmeisters G. P. Colonna zu Bologna, woselbst er nachgehends auch zum Mitgliede der filharmonischen Gesellschaft ernannt wurde. Von 1658 bis 1672 war er Concertmeister des Herzogs von Modena; in letztgenanntem Jahre kam er nach Bologna als Capellmeister an der dortigen Hauptkirche und der S. Giovanni in Monte, und scheint daselbst auch gestorben zu seyn, in welchem Jahre aber? läßt sich nicht ermitteln. Daß er keinen anderen Aufenthaltsort weiter hatte, beweist wohl der Umstand, daß alle seine Werke nach jener Zeit zu Bologna erschienen, aber auch die einzigen sind, von denen unsere Zeit, wenn nicht sie selbst, so doch einige Kunde besitzt. Das älteste darunter ist: „Musico prattico, che brevemente dimostra il modo di giungere alla perfetta cognizione di tutte quelle cose, che concorrono alla composizione de i Canti, e di ciò ch'all' arte del Contrapunto si ricerca." Bologna 1673, in einer 2ten Ausg. ebend. 1688. 4. Forkel giebt in seiner Literatur den Inhalt dieses Werks an; Hawkin's und Burney wollen viele Mängel und durchaus nichts Neues, auch für jene Zeit, darin finden. Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzer (Bd. IV. p. 655) verwechselt die 2te Ausgabe mit einem vorgeblichen 2ten Theile, der nach Hawkin's übrigens 1695 wirklich erschienen seyn soll. 1701 gab Treu in Stuttgart eine deutsche Uebersetzung davon heraus. Ferner ist noch von diesem B. als op. 10 bekannt: „Cantate per Camera à voce sola." Bologna 1677. In der Dedication dieses Werks an den Herzog von Modena, Franz II. von Este, verspricht er die Herausgabe von „5stimmigen Madrigalen auf die 12 Modos" unter dem Titel: „Composizioni da Tavolino," die unserer Zeit aber fremd geblieben sind. Und außerdem werden auf einigen Bibliotheken noch 2 Sammlungen von Sinfonien aus dem Jahre 1686 aufbewahrt, die aber eigentlich nichts weiter sind, als Kirchensonaten, bestehend aus einigen, mit kurzen Fugen untermischten, langsamen Sätzen für 5 bis 8 Instrumente; auch 8-stimmige Messen von 1688, und Duette von 1691. Laborde schreibt ihm irrig mehrere Opern zu, die offenbar seinen folgenden Söhnen angehören.

Buononcini, Marc Antonio, ältester und als Künstler berühmtester Sohn des vorhergehenden, einer der geachtetsten Componisten seiner Zeit, geb. um 1658, ob zu Bologna oder Modena? ist nicht bekannt, machte seine Künstler-Laufbahn ziemlich mit seinem folgenden, bekannteren,

Bruder zusammen, wenigstens war er 1697 als Componist in Kaiserlichen Diensten zu Wien, wo 2 Jahre später auch jener sich zeigte, und 1703 mit demselben in Berlin, 1706 wieder in Wien, und 1714 in Rom, wo ihn der Capellmeister Stölzel als einen hochangesehenen Künstler fand. Nur nach England scheint M. Antonio dem Joh. Battist nicht gefolgt zu seyn, weil sonst Hawkin's und Burney gewiß Etwas davon erwähnen würden. Laborde und nach ihm Reichardt erklären: Antonio's Aufenthalt zu Paris (sie sagen aber nicht wann?) habe daselbst eine neue Epoche für's Violoncell entstehen lassen; allein hierauf läßt sich durchaus keine bestimmte, nicht einmal wahrscheinliche Nachricht gründen, denn theils ist Antonio nirgends als Violoncellist angeführt, und theils sind die Berichte von Laborde über die Buononcini's so nachlässig und verwirrt zusammen getragen, daß Verwechselungen unter den beiden Brüdern und mit Vater und Sohn nichts Seltenes darin sind. Wahrscheinlicher ist, daß Antonio die übrige Zeit seines Lebens in Rom zugebracht hat, da er 1729 noch eine neue Cantate von seiner Composition daselbst aufführte. Ausführlicheres und Zuverlässigeres hat sich über ihn nicht ausfindig machen lassen; auch nicht das Jahr seines Todes. Seine Compositionen bestehen meistens in ungedruckt gebliebenen Opern. Die bekannteste darunter ist „Camilla Regina de Volsci," Op. ser. 1697 für Wien geschrieben, 1698 aber auch in Venedig, 1705 in Bologna, 1706 zu London 16 Mal, 1707 zu Ferrara, Padua und zu London 20 Mal, 1709 noch 1 Mal zu Bologna und zu London 18 Mal, 1715 zu Udine und 1719 zum dritten Male zu Bologna mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt. Sie war die Begründerin des europäischen Rufes, in welchem Antonio B. stand. Ein ziemlich gleiches Glück machten die Opern: „Etearco," Op. ser. 1707 zu Wien aufgeführt; „La Regina creduta Rè," aufgeführt 1707 zu Venedig; „Decollazione di S. Gio. Battista," eigentlich ein Oratorium, 1709 zu Wien; „Tigrane, Rè d'Armenia," 1710 zu Wien; „Cajo Gracco," 1710, und „Astianatte," 1718 zu Venedig. Die schon angeführte Cantate war betitelt „die Weihnachtsnacht;" 2 andere italienische Solocantaten für Sopran und Generalbaß befinden sich in dem Musik-Archive zu Sondershausen (s. Alueri). Paolucci hat auch in dem 2ten Bande seiner 1765 in Venedig herausgekommenen „Arte pratica di Contrapunto" ein contrapunktisches Werk von A. B. als Muster dieser Schreibart aufgenommen. Nach Laborde war er auch der Verf. von einigen theoretischen Schriften; doch scheint es uns, daß auch in dieser Beziehung bei jenem Verwechselungen mit dem Vater Maria B. vorgegangen sind.

Buononcini, Giovanni Battista, jüngerer Bruder des vorhergehenden, bei den Alten berühmt als Gesangscomponist und Violoncellvirtuose, wurde geb. zu Modena um 1660, bildete sich unter der Leitung seines kunsterfahrenen Vaters (s. Giov. Maria B.), und wenn ihm wirklich die „Duetti da Camera," Op. 8. Bologna 1691, angehören, wie Burney behauptet, so machte er sich schon sehr frühe als Componist rühmlichst bekannt. Seine erste Ausflucht war nach Rom, wo er 1694 durch 2 neue, für das dasige Theater geschriebene, Opern („Tullo Ostilio" und „Xerse") den Grund zu seinem nachmaligen großen Ruhme legte. Nach dem war er als Kaiserlicher Hofcomponist in Wien angestellt, wo er nach Laborde in den Jahren von 1699 bis 1710 sieben größere Opern schrieb: „La Fede pubblica," „Affetti più grandi vinti dal più giusto," „Endimione," „Mario fuggitivo," „Thomyris" (wovon 1708 schon in London die Ouverture und einige Arien gestochen wurden), „Abdolonimo," und „Muzio Scevola;" wahr-

scheinlich aber noch mehrere aufs Theater gebracht hat. Mitten in diesen Zeitraum fällt auch seine für ihn so ruhmvolle Reise nach Berlin, wo er 1703 die Oper „Polyphemo" setzte und von den vorzüglichsten der damaligen dramatischen Künstler und Musiker, auch anderen sehr vornehmen Personen, aufführen sah, wie z. B. von der nachmaligen Markgräfin von Cassel, der Königin Sophia Charlotte (die auf dem Flügel accompagnirte) selbst u. A. Gegen 1712 mit seinem Bruder Antonio nach Rom zurückgekehrt, erhielt er 1720 dort den Ruf, nach London zu kommen und als einer der drei Componisten, welche die dasige Königl. Academie der Musik für die größten ihrer Zeit erklärt hatte, für das Londoner Operntheater zu schreiben. Zu diesem glänzenden Rufe hatte aber die Oper „Camilla" von seinem Bruder Antonio (s. d. vorherg. Art.) die Veranlassung gegeben, und so wurde damit ein kleiner Irrthum begangen. Indessen ließ dieser Johann es sich recht wohl gefallen, mit den von seinem Bruder verdienten Lorbeeren bekränzt zu werden; er ging nach London und brachte im Herbste des Jahres 1720 noch die Oper „Astardo" dort auf die Bühne. Unstreitig stand sie an innerem Gehalte der „Camilla" weit nach; allein von Vorurtheil befangen nahm das Londoner Publicum sie mit vielem Beifalle auf. Alsdann schrieb er dort mit Attilio und Händel zusammen die Oper „Muzio Scevola;" jeder einen Act mit einer besonderen Ouverture. Ueber den Vorzug des einen oder anderen von diesen drei Meistern ward unter ihren Anhängern viel gestritten; der Sieg aber blieb unentschieden. 1721 gab B. die, noch jetzt als eins der gelungensten seiner Werke bekannte, schön gestochene, Sammlung von Cantaten und Duetten heraus, mit der Dedication an König Georg. 1722 componirte er, bei Gelegenheit der Leichenbestattung des Herzogs von Marlborough, sein berühmtes „Funeral Anthem," worin er mit aller Mühe und Sorgfalt Händels großartigen Styl nachahmte. Dadurch erwarb er sich die Gunst der Gräfin von Godolphin, Tochter des Verstorbenen und nachmals Herzogin von Marlborough, die ihm eine jährliche Pension von 500 Pfd. ausetzte, und in ihren wöchentlichen Concerten fast keine anderen als Compositionen von Johann B. vortragen ließ. Gewiß war dies eine der glücklichsten Lagen, welche je nur ein Künstler sich wünschen kann, rechnet man zumal noch die übrigen bedeutenden Einnahmen B's dazu; doch genügte das ihm nicht; von den gefährlichsten Leidenschaften, Ehrgeiz, Neid, Eifersucht ꝛc. beherrscht war ihm das Ansehn und die Größe Händel's immer ein spitziger Dorn im Auge; er fühlte dessen Ueberlegenheit; sich ihm zur Seite zu stellen, dazu reichten eigene Kräfte nicht hin, und so war sein ganzes Sinnen und Denken nur auf Mittel gerichtet, welche nun immer auch, jenen würdigen Tonhelden in der Achtung und dem Ansehn beim Publicum zu seinem Vortheile herabzusetzen. Das brachte ihm aber den eigenen Fall. Als Mitglied der Academy of ancient Music überreichte er nämlich derselben einst ein vortreffliches Madrigal von Lotti und gab es für seine Composition aus; der Betrug wurde entdeckt, und B., der dadurch, besonders gegenüber von Händel, seine Meisterschaft beurkunden wollte, verlor, vorzüglich durch die Hartnäckigkeit und Unverschämtheit, womit er die treffendsten Gegenbeweise als unrichtig zu erklären suchte, viele seiner früheren hohen Gönner, ja sogar sein Ansehn im Hause Marlborough. Um 1733 reiste er mit einem gewissen Avanturier, vorgeblichen Grafen von Ughi, der das Geheimniß, wie man aus schlechteren Metallen Gold machen könne, zu besitzen vorgab, von London ab nach Frankreich. Die Goldfabrik kostete aber mehr als sie einbrachte; B's früher ziemlich bedeutendes Vermö-

gen schmolz in ihr zusammen, und er sah sich gar bald genöthigt, das Geschäft wieder aufzugeben und bei der Kunst den ferneren Unterhalt zu suchen. Er ging nach Paris, wo sowohl sein Violoncellspiel als auch die Compositionen für sein Instrument den größten Beifall erhielten, und einen wesentlichen Einfluß auf die damalige französische Schule gehabt haben sollen. Auf diese Weise wieder zu Ruf gelangt erhielt er, nach dem Aachener Friedensabschlusse, 1748 eine Einladung vom Kaiser, nach Wien zu kommen, und zu der Feier jenes Festes eine Cantate und dergleichen zu componiren. Er bekam dafür 800 Ducaten. Von Wien wandte er sich alsdann, in Gesellschaft des Monticelli, nach Venedig, wo dieser als erster Sänger, er selbst aber als Componist eine Anstellung erhielt, und wenige Jahre darauf gestorben zu seyn scheint. — Bei allem Unvortheilhaften, was die Geschichte über diesen B. erzählt, besonders in Betreff seines Charakters, war er unstreitig doch ein großer Künstler, den selbst Händel einstmals als seinen gefährlichsten Nebenbuhler bezeichnete. Burney sagt zwar, B. habe keine tiefen Kunstkenntnisse besessen, allein das glückliche Talent, angenehme Melodien zum Ausdruck zärtlicher Empfindungen zu schaffen, spricht er ihm keineswegs ab. Eine besondere Gewandtheit entwickelte er in der recitativischen Setzform, und dadurch allein auch gelangten seine Cantaten zu einer seltenen Beliebtheit. Und was sein Violoncellspiel anbetrifft, so sprechen ihm alle Berichterstatter die vollkommenste Ueberlegenheit über alle damalige Meister einstimmig zu. Außer den bereits erwähnten Compositionen, vielen anderen Sachen, als Sonaten, Divertimenti's ꝛc. für Violoncell, Violine, Clavier ꝛc. ꝛc. führen wir noch als sein Eigenthum an die Opern: „Crispus," Op. ser. 1722 zu London; „Griselda," ebenso; „Pharnaces," 1723; „Erminia"; „Calphurnia"; „Astyanax," 1727; dann mehrere Motetten, 1740 zu Paris gestochen; viele Cantaten für eine Singstimme mit Begleitung der Violine oder des Violoncells, und auch ein Oratorium, dessen Titel aber nicht bekannt geworden ist. Eine Copie seines von Sympson 1733 zu London gestochenen Bildnisses hat Hawkins in den 5ten Band seiner Geschichte pag. 274 aufgenommen, und eine noch ausführlichere Lebensbeschreibung, von Gerber verfaßt, steht in der Leipz. Musik. Zeitung, Jahrg. 1806, Nr. 25. o.

Buontempi, s. Bontempi.

Burck, Joachim von, Cantor und Organist zu Mühlhausen in der 2ten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, ein fleißiger und seiner Zeit viel verehrter Componist, besonders von Kirchensachen; war geb. im Magdeburgischen und wahrscheinlich in Burg, woher er denn auch den Namen von Burck erhalten haben mag. Die Stadt Mühlhausen hatte ihn um seines rechtschaffenen Charakters willen zu ihrem Rathsherrn erwählt, und sein Ruf als Organist geht am besten wohl aus dem Umstande hervor, daß er sich unter den 53 Organisten befand, welche 1596 die damals neu erbaute berühmte Gröningische Orgel untersuchen mußten. Die bedeutenderen und auch noch bekannteren von seinen Werken sind: „Passion Christi, nach den vier Evang. auf den deutschen Text mit 4 Stimmen zusammengesetzt" (erlebte 3 Auflagen, Erfurt 1550, Wittenberg 1568, und Erfurt 1577): „Das Symbolum Apostolicum Nicaenum, Te Deum laudamus und die Einsetzungsworte des heiligen Abendmahls mit 4 Stimmen," Mühlhausen 1569; „Harmoniae sacrae tam viva voce, quam Instrumentis mus. cantatu jucundae." Nürnberg 1566; „die Historie des Leidens J. Ch. aus dem Evang. Lucä, von fünf Stimmen," Mühlh. 1597; „Officium sacrosanctae coenae Dominae," Mühlh. 1580 (befindet sich auf der Bibliothek zu München, auf dem Titel desselben

heißt er aber Musikdirector zu Friedrichsrode); und dann noch eine große Menge geistlicher Lieder, Cantionen und Oden, welche theils einzeln, theils in größeren und kleineren Sammlungen gedruckt erschienen. 4.

Burckart, Gottschalk, ein berühmter und kunstreicher Orgelbauer, blühete um die Mitte des 16ten Jahrhunderts und war aus den Niederlanden gebürtig. Eins seiner wichtigsten Werke ist die große Orgel in der Peterskirche zu Lübeck mit 45 Stimmen, 3 Manualen und Pedal. Der Umfang war damals nur von tief c bis 2gestrichen a; nichts desto weniger stand im Manuale Principal 16 Fuß und im Pedale Pr. 32 Fuß. Synt. Mus. Tom. II. pag. 164 befindet sich die ausführliche Disposition dieser Orgel. B. darf nicht verwechselt werden mit

Burckhard, der ebenfalls zwar ein Meister in der Orgelbaukunst war, aber schon im 15ten Jahrhunderte zu Nürnberg lebte; starb 1502. Durch mehrere große Werke in deutschen Kirchen hatte er sich einen außerordentlichen Ruf erworben, vornehmlich durch die 1474 in der Sebalderkirche zu Nürnberg erbaute große Orgel, die damals für eine der vortrefflichsten in ganz Deutschland galt. — l —.

Burckhöfer, J. G., Virtuos auf der Harfe und fleißiger Componist für sein Instrument, lebte bis zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts zu Paris, war von Geburt aber ein Deutscher. Seine ersten Compositionen erschienen zu Paris ums Jahr 1764; dieselben, zusammen nah an 30 Werke, bestehen sämmtlich in Sonaten, Trio's, Duo's, variirten Lieblingsarien der Pariser und einigen für die Schule berechneten Uebungsstücken für die Harfe. Auf den Titeln derselben nennt er sich öfters Maitre de Harpe; ob er übrigens als solcher am Conservatorium zu Paris angestellt war, müssen wir sehr bezweifeln; wahrscheinlich lebte er dort nur als Privatmusiklehrer. Der Styl, in welchem seine Compositionen abgefaßt sind, trägt eigentlich gar keinen besonderen Character an sich: einmal scheint er dem französischen, und das andere Mal dem deutschen Geschmacke zu huldigen, ohne jedoch irgend einem von Beiden vollkommen zu genügen; nicht gerade für Anfänger tauglich dürften sie dennoch ihr Publicum meistens nur unter Dilettanten finden, die bei ihrer Kunst nichts mehr suchen als angenehme Unterhaltung, mit dem Einstudiren schwieriger Sachen sich daher auch nicht gern und lange beschäftigen. 9.

Burdo, s. Bordun.

Burgmüller, August Friedrich, geb. zu Magdeburg um 1760, war 1786 Musikdirector bei der Bellomoschen Schauspielergesellschaft in Weimar, wo er auch die Operette „Das hätt ich nicht gedacht," und eine Musik zu „Macbeth" componirte. 1791 befand er sich in gleicher Eigenschaft bei der Großmannischen, 1795 bei der Koberwein-Hunniussischen Gesellschaft zu Mainz, und ward später um 1806, ebenfalls als Musikdirector, zu Düsseldorf angestellt. Das sind alle Nachrichten, die wir mit Zuverlässigkeit von seinem Leben mittheilen können; was sonst von ihm erzählt wird, als: daß er sich, bevor er nach Düsseldorf gekommen sey, noch einige Zeit privatim in Mainz, nachher in Cöln ꝛc. aufgehalten habe, beruht auf Hörensagen. Als Künstler, und namentlich als Orchesterdirector verdiente B. mit Recht die Achtung, die ihm aller Seits zu Theil wurde. Er war ein fertiger Clavier- und Violinspieler, und hat auch mehrere schätzenswerthe Solosachen für diese seine Instrumente gesetzt, die leider aber keiner weiteren Verbreitung sich zu erfreuen hatten. Uebrigens war er besonders mit dem Arrangement größerer und complicirterer Musikwerke für kleinere Bühnen und Orchester, auch einzelne Instrumente, beschäftigt, und seine

Gewandtheit hierin, ein immerhin achtungswerthes Talent, wird von Allen, die ihn und seine Leistungen zu hören und zu beobachten Gelegenheit hatten, sehr gerühmt.

Buri, Ludwig Ysenburg-von, der Dichter und Componist von den beiden Operetten „die Matrosen," und „der Kohlenbrenner," des musikalischen Drama's „Almazili", Verfasser mehrerer ästhetischer und philosophischer Abhandlungen, die auf Musik besonderen Bezug haben, als „Ueber die Wirkung der Musik auf's Herz," und Componist von mehreren ihrer Zeit beliebten Sachen für die Violine, die er selbst sehr fertig spielte, war bis 1787 Hauptmann zu Neuwied, in Gräflich Wiedischen, nachher erst Hauptmann und zuletzt Obristwachtmeister zu Dierdorf in Gräflich Wiedrunkelischen Diensten; ein vielgebildeter und gelehrter Mann, der auch in der Anführung eines Orchesters eine seltene Gewandtheit besaß. Jene Operetten wurden auf mehreren Theatern mit außerordentlichem Beifalle gegeben. Bekannter und auch berühmter unter den Musikern war aber noch seine Frau Ludomilla v. B., über die der Art. Schetky das Merkenswertheste mittheilt.

Burkhardt, Johann Andreas, Pfarrer in Leipheim, s. Literatur.

Burlando, ein selten vorkommender Ausdruck für burlesco.

Burlesco und Burlescamente, s. den folgenden Artikel.

Burlesk. Dieser jetzt in die deutsche Sprache nicht mehr als der Kunst allein angehörig aufgenommene Ausdruck stammt ab vom ital. burla — der Scherz, die Posse, burlesco und Adv. burlescamente also — scherzhaft, possierlich. Der Begriff aber, den man, wenn von irgend welchen Kunstleistungen ins Besondere die Rede ist, damit verbindet, weicht von jener ursprünglichen Bedeutung noch etwas ab. Sind nämlich die inneren Regungen der menschlichen Seele zunächst Hauptgegenstände der darstellenden, und namentlich schönen Kunst, so bestehen die beiden allgemeinsten derselben, die beiden Hauptempfindungen des Herzens, Freude und Schmerz, Scherz und Ernst, hauptsächlich auch nur im Komischen und Tragischen; und bilden die verschiedenen Benennungen jener beiden Hauptempfindungen, als Lust und Traurigkeit, Schwermuth ꝛc. im Grunde eigentlich nur quantitative und keine qualitativen Unterschiede, so muß natürlich auch — in der Kunst — das Burleske ein Unterbegriff, eine Unterabtheilung des Komischen seyn. Unter beiden herrscht derselbe Unterschied, der die Posse noch vom Lustspiele trennt: hier ist noch einige Folgerichtigkeit, stehen die äußeren Erscheinungen noch in einiger gesetzlicher Uebereinstimmung; dort aber scheint sich Alles von Außen her regellos und willkührlich, blind zufällig zu gestalten. Das Komische wählt lauter verkehrte Mittel zur Erlangung irgend eines vorgesetzten Zweckes, und wendet dieselben überdem noch auf ganz falsche Weise an; das Burleske läßt eine solche Verkehrtheit, ein solch' naturwidriges und oft sinnloses Verfahren nur noch greller erscheinen. Diese kurze Begriffsentwickelung von Burlesk genüge hier; worin die Darstellung desselben durch die Kunst, und namentlich durch die musikalische Kunst, besteht, wie sein eigentlichstes Wesen durch Töne bezeichnet, sein Gegenstand und Character in der Musik besonders ausgedrückt werden kann ꝛc. ꝛc., darüber wird unter dem Art. Komisch ausführlicher gehandelt. D. Sch.

Burlius, Wilhelm, ein alter Contrapunktist, aus Flandern gebürtig, blühete gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, um welche Zeit er

sich auch, nachdem er sich in Italien, besonders durch seine Kirchenmusiken, einen großen Ruf erworben hatte, nach Constantinopel wandte, und dort in einem der ersten Jahre des 17ten Jahrhunderts starb. Mögen auf den größeren Bibliotheken Italiens auch noch mehrere seiner einst so sehr hoch geschätzten Werke aufbewahrt werden, so ist in Deutschland doch keins davon, nicht einmal dem Titel nach, bekannt geworden.

Burman, Erich, Magister und Professor der Astronomie, Musikdirector am Dome und Secretair der Academie der Wissenschaften zu Upsala, auch Mitglied der Acad. der Wissenschaften in London, wurde geb. zu Bygdeä in West-Gothland am 23. September 1692, und studirte von 1707 an zu Upsala Mathemathik und Musik mit dem regsten Eifer, so daß er um 1712 schon in Beiden für einen der größten Meister in Schweden galt. In der Theorie der Musik waren besonders die Professoren Walther, Vater und Sohn, seine Lehrer, und in der praktischen Musik hauptsächlich der berühmte Zellinger, dessen Nachfolger er denn auch 1719 als Musikdirector wurde. 1712 hielt er zur Erlangung der Magisterwürde zu Upsala eine öffentliche academische Rede de laude musices. Als Musikdirector veranstaltete er wöchentlich 2 Mal ein öffentliches Concert in seinem Hause, wodurch er einen großen Einfluß auf die Bildung des musikalischen Geschmacks ausübte und die Musik selbst in Upsala sehr in Aufnehmen brachte. Dieses Beispiel fand dann in ganz Schweden viel Nachahmung. Seine werthvolle Abhandlung de proportione harmonica, gründlich und mit vieler Gelehrsamkeit abgefaßt, erschien 1715; außerdem aber schrieb er noch mehrere öffentliche Dissertationen über musikalische Gegenstände, namentlich als Inspector des gesammten Musikwesens der Universität Upsala, wozu er 1728 ernannt wurde. Die rastlose Thätigkeit aber, mit welcher er in dieser Stellung auf Verbreitung und Verbesserung der Musik und auf die Erweckung des allgemeinen Sinnes für dieselbe hinzuwirken strebte, schwächte seine Gesundheit dermaßen, daß er schon am 3. November 1729 starb. Mattheson (Ehrenpforte) glaubt, daß ganz Schweden einen großen Reformator seines Musikwesens, noch vor Vollendung des begonnenen großen Werkes, in ihm verloren habe. 10.

Burmann, Gottlob Wilhelm, eigentlich Bormann, als Dichter, Componist und Claviervirtuos von Ruf wurde geb. 1737 zu Lauban in der Oberlausitz, wo sein Vater Schreib- und Rechenmeister war; besuchte die lateinischen Schulen zu Löwenberg und Hirschberg in Schlesien, studirte 1758 zu Frankfurt a. d. O. die Rechte, kehrte dann in sein Vaterland zurück, suchte sich später aber in Berlin als privatisirender Gelehrter seinen Unterhalt durch Unterricht, besonders in der Musik, außerdem durch Schriftstellerei, Gelegenheitsgedichte ꝛc. zu erwerben, hatte aber seines unhaushälterischen Lebenswandels wegen stets mit oft drückender Dürftigkeit zu kämpfen, besonders in den letzten 10 Jahren seines Lebens, als ein Schlagfluß seinen Körper auf der einen Seite gelähmt hatte. Zu dem war B. von Person klein, hager, hinkend und ungestaltet, doch wohnte in diesem unscheinbaren Körper ein Geist voll lebendigsten Gefühls für alles Schöne und Edle. Er war ein Sonderling im höchsten Grade, unstät, und daher auch ohne eigentliche gründliche Kenntnisse und reifen Geschmack; ging unter in den Folgen seiner Seltsamkeit und reifte schon im Leben der Vergessenheit, die ihn nie hätte treffen sollen. Ein großer und heftiger Gegner der Karschin nahm er doch einst eine nicht unbeträchtliche Collecte zur Unterstützung von derselben an mit dem Bemerken: weil das Geld von keiner Freundin, sondern einer Feindin komme, wolle er es, ihr zum Possen,

annehmen und sich's wohl bekommen lassen. Eine besondere Gewandtheit hatte er im Stegreif-Dichten: 4 bis 5 Stunden lang konnte er ein Gespräch in Versen fortsetzen, die nicht selten die vortrefflichsten Gedanken und Wendungen enthielten. Ebenso besaß er auch auf dem Claviere eine eminente Fertigkeit, die, obschon ihm an der linken Hand der Goldfinger ganz fehlte und ein anderer völlig steif war, oft selbst Kenner in Staunen setzte, und mit der er eine Kraft im Anschlage verbinden konnte, daß einstmals die Platten von den Tasten gesprungen seyn sollen. Er starb am 5. Januar 1805 an welchem Tage noch in den Zeitungen ein kleines Gedicht von ihm erschien, worin er sich als sterbend und in der äußersten Noth schilderte. Alle darauf dargebotene Hülfe war vergebens. Seine vielen poetischen Werke, unter denen vornehmlich die Gedichte ohne den Buchstaben R (Berlin 1788 und 1796) eine merkenswerthe Erscheinung sind, gehören nicht hieher; von seinen gedruckt erschienenen Compositionen nennen wir: 6 Clavierstücke (1776), 6 Claviersuiten (1777), viele Liedersammlungen, Choräle, Harmoniettes oder Stücke für's Clavier (1793), mehrere Hefte deutsche Nationallieder unter dem Titel „Winterüberlistung" und „Lenzgefühle," „die Jahrszeiten" (ein Melodrama mit Clavierbegl. in 6 Heften), die in der Wochenschrift „für Literatur und Herz," und in der Spenerschen Zeitung mitgetheilten, und viele einzeln, auch zerstreut in fremden Sammlungen erschienenen Lieder. Als Liedercomponist verdient er wirklich auch unter die besseren gezählt zu werden, und es ist zu bedauern, daß er nicht einmal, ohne Berücksichtigung irgend eines Geldverdienstes, sein großes poetisches Genie, seine Kraft in der Schöpfung wahrhaft origineller Tonsätze, an einem größeren und bedeutsameren Kunstwerke versuchen konnte; so ungeordnet auch die reiche Masse an theoretischen Kenntnissen in der Tondichtung in seinem Kopfe gewesen zu seyn scheint, so unklar und oft unbändig das Gefühl in seinem Herzen, so glauben wir dennoch, daß der glücklichste Ausgang ein solches Unternehmen gekrönt haben würde. Fs.

Burmeister, Joachim, geb. zu Lüneburg ums Jahr 1560, war Magister und Schulcollege zu Rostock, und gehörte unter die geistreichsten und fleißigsten musikalischen Schriftsteller, auch besten Componisten seiner Zeit. Von seinen hieher gehörenden Werken sind bis auf unsere Zeit noch gelangt: „Synopsis Hypomnematum Musicae poeticae ad chorum gubernandum cantumque componendum" etc. 1599. — „Musica αὐτοσχεδιαστικοῦ, quae per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad Tractatum de Hypomnematibus Musicae poet. ejusdem auctoris σποράδην quondam exaratas, in unum corpusculum concrevit, in qua redditur ratio" etc. (es wird nun der Inhalt des ganzen Werks weitläuftig angegeben). Es ist dies das wichtigste und größte von B's Werken, voll von Beispielen aus den Compositionen der vorzüglichsten älteren Tonsetzer, ziemlich alle Gegenstände der musikalischen Kunst umfassend, und daher für den Literator wie Historiker von großem Nutzen, ja fast unentbehrlich. Es erschien zu Rostock 1601. 4. Ferner gab er in demselben Jahre noch mehrere Psalmen Luthers und anderer mit diesem gleichzeitigen Componisten heraus; und 1606 endlich erschien von ihm ein theoretisches Werk: „Musica poetica," das auch jetzt noch die sorgfältigste Beachtung verdient. Das Todesjahr dieses alten berühmten Musikgelehrten hat noch nicht mit Bestimmtheit ermittelt werden können. Auch sind die angeführten Werke gewiß nicht die einzigen, die er schrieb, und es dürfte daher wohl der Mühe werth seyn, noch emsigere Forschungen darnach anzustellen.

Burney, Charles, Organist zu London und Doctor der Musik,

geb. 1727 zu Worcester, nach Anderen 1726 zu Shrewsbury, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, der ihn 1744 zu dem damals in England sehr berühmten Dr. Arne nach London sendete, um sich in der Kunst zu vervollkommnen. Da er in den ersten Jahren seines Auftretens als Musiker und Musiklehrer wenig Glück machte, so begab er sich wieder zu seiner Familie, wo er mehrere Jahre fortstudirte. Der zweite Versuch, in London sein Glück zu machen, gelang besser. Er erhielt nicht nur seine frühere Stelle im Orchester des Theaters wieder, sondern brachte auch ein Intermezzo „Alfred" auf die Bühne, was ihm mindestens so viel Ruf erwarb, daß er 1760 als Organist nach Swaffham in Norfolk berufen wurde. Beliebt, seines angenehmen Umganges wegen, munterte ihn der Herzog von York auf, sich wieder nach London zu wenden, wo er mit einigen Concertcompositionen bekannt wurde, die gedruckt viele Liebhaber fanden. In diese Zeit fallen die Compositionen seiner 6 Claviersolos und 6 Clavierfonaten mit Violine oder Violoncell, die ebenfalls in London gestochen wurden; dann 1771 seine 8 Clavierfonaten für 4 Hände, die jedoch nur selten über das Wasser kamen. In England hingegen hatten ihm diese Werke einen Namen gemacht; noch mehr und mit größerem Rechte seine „Anthems in 8 parts intended as an Academical Exercise for a degree at Oxford 1769." Sonaten und Trios verschiedener Art wurden von seinen Landsleuten so beifällig aufgenommen, ob sie gleich keine große Erfindung zeigen, daß ihm, seinen Ruhm höher zu heben, die Lust ankam, das Ausland und vorzüglich Italien kennen zu lernen, was in England in dem höchsten Ansehn stand. Auf dieser Reise wollte er vorzüglich Stoff zu einer ausführlichen Geschichte der Musik sammeln. 1770 trat er, der wohlhabend Gewordene, die Reise über Frankreich nach Italien an und gab, zurückgekehrt 1772, sein vorläufiges Buch in London heraus: The present State of Music in France and Italy etc. Weiß jetzt auch Jeder, mit welcher, den Engländern oft eigenen, Hast Burney reiste, wie oberflächlich er meist untersuchte, wie wichtig ihm mehrere Kleinigkeiten vorkamen, während er Großes nicht selten vollkommen übersahe, wie sehr sein überhaupt nicht umsichtiges Urtheil durch Schmeicheleien, Feste und irgend eine Sinnen- und Ruhmbefriedigung bestochen werden konnte, so machte das Werk doch zunächst in England so viel Aufsehn, daß unser gern übersetzendes, Fremdes fast immer mehr als Einheimisches beachtendes Vaterland es noch in demselben Jahre in unserer Muttersprache besitzen mußte. Es erschien unter dem Titel: Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien von Chr. Burney, welche er unternommen hat, um zu einer allgemeinen Geschichte der Musik Materialien zu sammeln. Aus dem Englischen übersetzt von C. D. Ebeling (nicht von Eschenburg). Hamburg 1772. — Sogleich wurde 1772 eine zweite große Kunstuntersuchungsreise angestellt durch Flandern, die Niederlande, Deutschland und Holland. War aber die erste flüchtig und oberflächlich gewesen, so war es die zweite noch viel mehr, in einem solchen Grade, daß auch ein weit durchdringenderer und von Eitelkeit freierer Geist, als diesem Reisenden zugestanden werden kann, nicht rein und klar zu sehen und zu würdigen im Stande gewesen wäre. Wenn ihm nun noch dazu seine Glanzsucht und sein Kleinigkeitssinn manche übele Streiche spielen, so kann man sich nur darüber wundern, daß auf seine lockern, oft spielenden Urtheile lange Zeit so viel gehalten worden ist. Dem ersten Theile seines Tagebuches folgten noch zwei, die eben so schnell ins Deutsche übertragen wurden: „Zweiter Band. Durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien. Aus dem

Englischen übersetzt von J. J. C. Bode. Hamburg 1773." Der dritte Band von demselben Uebersetzer noch in demselben Jahre, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland. — Bedenkt man nun noch das viele Essen und Trinken, alle die Ehrengelage, die B. auf dieser Flucht durch alle diese Strecken mit Vergnügen ausgehalten zu haben erzählt, so ist es auch leicht erklärlich, warum er öfters so schwatzt, als wäre er gar nicht da gewesen. — Dennoch wurden diese Tagebücher auch ins Holländische übersetzt (Groningen, bei J. Oomkens. 1786), nicht ohne gute Zusätze und Berichtigungen zu offenbaren Versehen und Uebereilungen, die ihm auch bald in Deutschland nachgewiesen worden waren. Diese Vorläufer seiner Geschichte der Musik, die in 3 Quartbänden angekündigt wurde, verschafften dem Unternehmen zahlreiche Theilnahme auch im Auslande, besonders an den Höfen. 14 Jahre, dazwischen mit der Herausgabe kleinerer Schriften beschäftigt, brachten das Ganze in 4 Bänden zu Stande. Der erste Theil, s. General History of Music, erschien 1776, der zweite 1782, der dritte 1787 und der vierte 1789. Die vielfachen, besonders in der Tonkunst einseitigen Vorurtheile des Engländers, die Flüchtigkeit des Reisenden, sein oft bis ins Seichte sich verlierendes Schlüssemachen, das gar zu trockne Prosaische seiner ganzen Ansicht der Kunst, der er kaum etwas mehr als eine große Annehmlichkeit für das Ohr zugedacht, endlich die häufig gar zu geringfügigen und sogar schlechten Definitionen lassen es uns nicht so sehr, wie manchen Anderen beklagen, daß das auf alle Fälle viel zu hoch angeschlagene Werk nicht ins Deutsche übersetzt worden ist. Nur mit etlichen daraus genommenen Abhandlungen sind wir beschenkt worden, deren wichtigste aus dem ersten Theile ausgehoben wurde unter dem Titel: Dr. Carl Burney's Abhandlung über die Musik der Alten (d. i. der Griechen). Uebersetzt und mit einigen Anmerkungen begleitet von J. Joachim Eschenburg, Prof. in Braunschweig. Leipzig bei Schweikert 1781. Der von demselben übertragene „Versuch über musikalische Kritik" befindet sich im Berliner musikalischen Wochenblatte S. 73—82. Merkwürdiger ist die Uebertragung einer anderen Schrift Burney's von Eschenburg: Nachricht von Händel's Lebensumständen und der ihm im Mai und Juni 1784 angestellten Gedächtnißfeier (mit Anmerkungen 1785). — 1796 erschien in London: Memoirs of the Life and Writings of the Abate Metastasio. In which are incorporated translations of his principal Letters. Die Urtheile über Metastasio machen es anziehend, wenn gleich Herrn Hillers Buch über diesen Dichter für reicher gehalten wurde. Dagegen ist seine Vorliebe für Jomelli und sein gänzliches Verkennen der Größe Glucks auffallend genug. — Bei dem Allen muß man seinem Fleiße alle Gerechtigkeit wiederfahren lassen; ja man würde trotz der offenbaren Schwächen viel zu weit gehen, wenn man ihm nicht manches Gelungene und vorzüglich erhöhete Anregungen zugestehen wollte, die uns zum Dank verpflichten. 1806 erhielt der thätige Mann für seine Bemühungen von der britischen Regierung eine Pension, und starb unter den glücklichsten Verhältnissen in den Armen seiner vielfach gebildeten Kinder, von denen Charles B. unter die vorzüglichen Pianofortespieler gerechnet wird, im J. 1814. G. W. Fink.

Buroni, der falsche Name für Boroni, s. daher dies.

Burton, John, Claviervirtuos, ein Engländer, geb. ums J. 1730, war ein Schüler von dem berühmten Organisten Keeble in London, machte im J. 1752 eine Reise nach Deutschland, und hielt sich bei dieser Gelegenheit bis 1754 in Berlin auf. Nach England wieder zurückgekehrt wählte er London zu seinem ferneren Aufenthaltsorte, und starb endlich daselbst

um 1785. Burney hält ihn für „den Ersten unter den englischen Clavier-virtuosen, der Licht und Schatten in seinen Vortrag zu bringen gewußt, überhaupt nicht zu den Nachahmern gehört, sondern nur allein in Folge seines eigenen Genie's außerordentliche Aufmerksamkeit erregt, wenn gleich in seiner Jugend mehr die Hände als den Kopf geübt habe." Auch in Berlin gefiel, wie öffentliche Blätter berichten, sein Spiel sehr, so daß ihm von mehreren Seiten her die ehrenvollsten Einladungen zu einem noch längeren Aufenthalte zukamen. Als Componist hat er sich weniger bekannt gemacht. Daß die von ihm herausgegebenen Solo's und Trio's, auch Sonaten für's Clavier (alle in London gestochen) so wenig Theilnahme fanden, verschuldeten wohl einzig nur die für ihre Zeit großen und eine seltene practische Fertigkeit erfordernden Schwierigkeiten, womit sie bis zum Uebermaaß ausgestattet waren. 15.

Bury, Bernard de, Oberaufseher der Königl. Capelle zu Paris, ein seiner Zeit viel geschätzter, auch sehr fleißiger Kirchen- und Opern-Componist, geb. zu Versailles am 20. August 1727; bildete sich unter der Leitung seines Onkels, des berühmten Capellmeisters Herrn von Blamont; ward in Folge des großen Beifalls, welchen eine seiner größeren Compositionen, ein mit Gesang verbundenes Ballet in 3 Acten, gleich bei ihrer ersten öffentlichen Aufführung erhielt, 1742 Accompagnateur in der Königl. Cammermusik, dann Capellmeister und so weiter, bis er nach und nach, als Nachfolger des Blamont, zu jener höchsten Ehrenstelle gelangte, in der er um 1790 starb. Von seinen vielen Werken sind jetzt noch die bekanntesten: „Les Caracteres de la Folie" (Ballet in 3 Acten); „La Nymphe de la Seine" (Divertiss.); „La Prise de Berg-op-Zoom" (Cantate); „Iupiter vainqueur des Titans" (Oper, mit Blamont zusammen componirt); die Motette „De profundis"; ein Divertissement zur 2ten Hochzeitsfeier des Dauphins; „Les Bergers de Sceaux" (Oper); „La Parque vaincue." (ein Divertiss.); „Titon et l'Aurore" (Ballet in 3 Acten); „Hylas et Zelis" (Ball. in ein Act.); „Psalmire" (ebenso); „Zenis et Almasie" (ebenso), und dann noch eine ganz lange Reihe von verschiedenen Clavierfachen, die jetzt aber alle außer Gebrauch gekommen sind. — st.

Busby, Thomas, Gelehrter und Dr. der Musik zu London, von dessen Arbeiten zum ersten Male 1786 veröffentlicht wurde „a Ballad by Peter Pindar, Music by Mr. Busby", was Gerber in seinem neuen Lexicon der Tonkünstler anführt. Daß er selbst diese Jugendarbeit nicht unter seine Werke aufgenommen wissen wollte, ergiebt sich aus seinen „Sonatas for the Pianof. with V. Op. 1", die bei Clementi in London erschienen. Er suchte sich im Fache der Composition so hoch aufzuschwingen, daß er selbst einige Oratorien in Musik setzte. Man versicherte sogar von dem ersten derselben, betitelt „Prophecy" (Weissagungen auf den Messias), es sey nach Händels Zeit das erste neuere Oratorium in England. Der Text desselben war von einem angesehenen Dichter, allein so ganz verunglückt, daß selbst eine weit bessere Musik keinen großen Eindruck hätte hervorbringen können. Daß es aber in London selbst, das für einheimische Componisten doch immer eingenommen ist, bei der Aufführung nur sehr geringen Antheil sich erwerben konnte, läßt keinen guten Schluß auf des Verf. Compositionstalent ziehen. Dies wird zur Gewißheit durch sein zweites Oratorium, was bei einiger Trefflichkeit zuverlässig weit mehr Aufsehn und dauerndern Beifall hätte gewinnen müssen: „Britannia, a grand commemorative Oratorio, performed June 16, 1800, at the theatre roy. Coventgarden." Wilh. Cramer dirigirte es als damaliger Orchesterdirector, und die berühmte Mara

war noch erste Sängerin. — Mag er nun selbst es erkannt haben, daß er in dieser Sphäre sich nicht mit Glück zu bewegen verstehe, oder mag es Zufall seyn, genug, wir finden seit dieser Zeit keine Composition desselben weiter genannt. Er legte sich auf Sammlungen und Schriftstellerarbeiten, worin er auch in England selbst nicht geringes Glück hatte, weniger zwar im Auslande, das jedoch seine Gaben keineswegs unbeachtet ließ. Das erste Werkchen der Art, wodurch er sich seine Landsleute verpflichtete, war „Monthly Musical Journal, consisting of orig. british and new foreign Music vocal and instrumental. London, by Philipps. 1801." Wenn einige englische Blätter damals versicherten, es sey dies ein Unternehmen nach Art der allgem. musikal. Zeitung in Leipzig, so irreten sie gewaltig und überschätzten nicht blos den musikal. Stand Britanniens, der damals eine ähnliche Schrift gewiß nicht hätte aufkommen lassen, sondern brachten auch grundfalsche Ideen vom Werke selbst bei, das nichts weiter seyn und geben wollte als Musikstücke, wie jedes Journal de Musique sie bringt. — In demselben Jahre erschien auch von ihm ein seinem Volke nützliches musikal. Lexicon unter dem Titel: „A complete Dictionary of Music, to which is prefixed a familiar Introduction to the first Principles of that science." In demselben Verlage. S. XXIV und 340. Ob es gleich auch in Deutschland ziemlich vortheilhaft angezeigt wurde, so kann man doch wenig mehr von ihm rühmen, als daß es nicht übele Auszüge und Uebersetzungen enthält, namentlich aus Rousseau's und Walthers bekannten Schriften. Für England brachte es jedoch manchen Gewinn. Im Grunde kann man auch kaum etwas mehr von seinen folgenden Werken rühmen: „A general history of Music etc. In two Volumes. London, printed for G. and W. B. Whittaker etc." 1819. gr. 8. Auf dem Titel dieses Werkes nennt er sich noch als Verfasser einer musikalischen Grammatik und als Uebersetzer des Lucretius. Wir haben den ganzen Titel nicht hergesetzt, weil wir eine deutsche Uebersetzung erhalten haben: „Allgemeine Geschichte der Musik von den frühesten Zeiten bis auf die gegenwärtigen, nebst Biographien der berühmtesten musikalischen Componisten und Schriftsteller. Dr. der Musik, Thomas Busby. Aus dem Englischen übersetzt und mit einigen Anmerkungen und Zusätzen begleitet von Christ. Frdr. Michaelis. 2 Bde. Leipzig, bei Baumgärtner. 1821 und 1822 gr. 8." — Busby bekennt selbst, daß er aus Hawkins und Burneys größeren Werken geschöpft, aber eigenes Urtheil dabei gebraucht habe. Er ist jedoch mit der neuern Musik außerhalb seines Vaterlandes so wenig bekannt, noch weniger mit der Literatur, daß die Wissenschaft durch sein Buch durchaus nichts gewinnen konnte, da er im Alterthümlichen nur nachschrieb oder zweideutig hinstellte. Für britische Dilettanten war es am meisten nützlich, Deutsche werden wenig daraus lernen, als jene Anmaßung der Zusammenstellung englischer und ausländischer Componisten, deren mehrere die Lachlust nicht wenig reizen. Gerade wo der Verfasser behauptet, ausländischen Verdiensten die gebührende Ehre ertheilt zu haben, stellt er Purcell und Händel einander gegenüber, ferner Haydn und Mozart den Engländern Arne und Arnold; ja sogar Boyce und Battishill stellt er unserm Haydn und Mozart gleich. Weiter versichert er, daß für italienische und englische Oper eine anhaltende und feine Aufmerksamkeit erforderlich sey, wogegen deutsche und französische dabei gar nicht erwähnt wird, eben so wenig deutsche Instrumentalmusik u. s. w. Das Werk gehört unter die angenehmen Lesebücher, nicht für solche, die Geschichte der Kunst studiren wollen. Die deutschen Anmerkungen sind auch nicht immer besonders.

G. W. Fink.

Busch, Gabriel Christoph Benjamin. Das verdienstvolle Werk, welches dieser große Musikfreund, am 19. October 1759 geboren und seit 1793 Pfarrer zu Arnstadt im Fürstenthume Schwarzburg-Sondershausen, begann und durch sechs Bände durchführte: „Versuch eines Handbuches der Erfindungen" (Eisenach 1790 bis 1795), worin auch der Musik, und zwar ausführlich, gedacht wird, sollte billig ein lauteres Anerkennen gefunden haben. Es hat noch im Anfange dieses Jahrhunderts bestanden, und ist jedes Jahr mit einem neuen Bande vermehrt worden. Eine Fortsetzung der Geschichte späterer Erfindungen im Bereiche der Tonkunst müßte vom höchsten Nutzen seyn, und schon die Menge neuer, vorzüglich Blaseinstrumente, zeugt von ihrem Bedürfniß. Wie neugierig macht uns nicht schon eine bloße Anzeige von Instrumenten der Vorzeit und der Gegenwart; was würde uns die Geschichte derselben nützlich seyn, und zwar die der neueren Zeit, und bis zu uns! — Jenes Werk von B. führt auch den Titel: „Uebersicht der Fortschritte und Wissenschaften" ꝛc.

Busch, Peter, Pfarrer an der Kirche St. Crucis zu Hanover, gest. am 20. Decbr. 1745, schrieb: Ausführliche Historie und Erklärung des Heldenliedes: „Eine feste Burg ist unser Gott". Dies geschahe am zweiten Evangelischen Jubelfeste. Voran ging eine Beschreibung des Heldenmuthes, wie auch der Liebe zur Sing- und Dichtkunst Luthers. Ferner „Jubiläum cantionum ecclesiasticarum Lutheranarum, oder Evangelisch-Lutherische Jubelfreude über die öffentliche Reformation der Kirchengesänge von Dr. Martin Luther (1524) geschehen; nebst den wohlgegründeten Ursachen dieser Freude." Die Jahrzahl dieses Werkchens (1724) läßt jedoch vermuthen, daß es mit obigem Eins und Dasselbe sey, der Herr Verfasser aber eine Freude noch habe wollen laut werden lassen, welche die Tonkunst leider nicht mit ihm theilen kann. Und endlich gab der fromme Mann noch heraus: „Theol. und hist. Betrachtung des Te Deum laudamus, nebst einem Anhange der Historie des allgemeinen evangel. Loblieds: Nun Lob meine Seele den Herrn." Han. 1735; — für die Geschichte des Kirchengesanges immer sehr brauchbare Werke. Dies ist Alles, was wir von diesem Busch mittheilen können. Immer genug, einen guten Willen zu zeigen, und eine heiße Anhänglichkeit an seine lutherische Religion,

Busnoe oder Busnois (der Vorname ist nirgends genannt), ein um die Mitte des 15ten Jahrhunderts blühender französischer Contrapunctist, der in Tinctor's Proportionale Musices, welches Werk in eben jener Zeit erschien, als „einer der vortrefflichsten neueren Componisten geschildert," als solcher auch in Garzoni's Piazza universale p. 376 gerühmt wird, und von dem Schacht sogar, nach dem Zeugnisse des Adrian Petit, behauptet, daß er ein ausführliches Lehrbuch der Musik geschrieben habe, von dem aber weder ein Werk, noch sonst eine zuverlässige Nachricht bis auf uns gelangt ist, und dessen Namen wir also hier nur um seiner einmaligen Berühmtheit willen anführen.

Bussoni, Antonio, geb. zu Piacenza um 1660, blühete von 1690 bis ohngefähr 1700, in welcher Zeit er an dem Hofe des Herzogs von Parma angestellt war, als einer der kunstfertigsten und angenehmsten Sänger. Laborde will behaupten, daß er der Zeit nach wohl für den Ersten seiner Kunst gegolten habe, weiß aber ebenfalls weiter keine ausführlichen Nachrichten über ihn mitzutheilen.

Büthner oder Bütner, wurde geb. 1616 zu Sonneburg in Thüringen, war Anfangs Organist und Cantor an der Salvatorskirche in einer

der Vorstädte Danzigs, und dann Musikdirector und Cantor an der Catharinen-Kirche und Schule in Danzig selbst, wo er 1679 starb. Von seinen Werken nennt Mattheson in der „Ehrenpforte" einzig nur das mit einem langen Titel versehene „Te Deum laudamus" (Gerber führt den Titel vollständig an), das, nach seiner und auch Walthers Vermuthung, bei Gelegenheit des 1660 geschlossenen Olivischen Friedens aufgeführt wurde. Um des Latinismus willen schreibt er sich auf diesem Werke Bütner (Buetnerus). Daß er übrigens noch viele andere Sachen componirt hat, überhaupt seiner Zeit als ein großer Künstler geschätzt wurde, beweist seine Grabschrift, in der es unter Anderem heißt: „Famam Scientiae Musicae praeclarae studiique musici in exhausti etiam post Fata superstitem in ore Musas amantium, insuperque opera harmoniaca quam plurima et numeros innumeros in sacrum publicorum ornamentum sua solertia compositos Ecclesiae huic reliquit" etc. etc. N.

Büttinger, Carl Conrad, besonders bekannt durch die Uebersetzung von Asioli's „Lehrbuch der Anfangsgründe der Musik" (Mainz bei Schott) wurde geb. zu Mainz um 1788 (ganz genau wissen wir das Jahr nicht anzugeben) und ist ein fertiger Clavier- und Orgelspieler, überhaupt aber, auch im Practischen, ein umsichtiger und mehrseitig gebildeter Tonkünstler. Jene Uebersetzung von Asioli's Lehrbuch will freilich keine sichere Gewähr dafür leisten: sie soll frei und das Original ergänzend seyn; frei ist sie, aber oft nur zu frei und eben deshalb nicht selten ganz falsch, und die Ergänzungen haben nur in den Fällen einigen Werth, wo sie mit wortgetreuer Benutzung anderer Werke, namentlich Gottfr. Webers „Allgemeiner Musiklehre" und „Theorie der Tonsetzkunst", ausgeführt sind, als Ausbeute eigener Ansichten und Erfahrungen aber tragen sie meistens nur Halbwahres und oft ganz Falsches in das kürzere Original hinein. Ueberdem wimmelt es in dem, 63 Octavseiten umfassenden Werkchen, so sehr von Druck-, Schreib-, Orthographie-, gewöhnlichen Uebersetzungs- und noch mancherlei anderen Fehlern, daß wir nicht anders als der Recensent desselben in der Zeitschrift Cäcilia Bd. 1. pag. 40 ff. vor dessen Gebrauch nur warnen können, wenigstens doch die größtmöglichste Vorsicht dabei anrathen. Bewährter zeigte sich B. dagegen als Componist, besonders im Kirchenstyle, für welchen er von je her eine besondere Neigung gehabt haben soll. Wir kennen einige vortreffliche Werke dieser Art von ihm, so z. B. eine große Messe, und das „Vater Unser" von Mahlmann als Melodrama mit Orchester und Chor, unsers Wissens freilich noch ungedruckt, die wirklich um des frommen Geistes willen, der sie durchweht, ihrer ernsten, würdigen, und an nicht wenigen Stellen auch tief ergreifenden Harmonien und wohlthuenden Melodien wegen wohl einer weiteren Verbreitung werth wären. Gedruckt kennen wir von ihm: „Polonaise pour Flaute" (in G, Offenb. bei Andre); ein Quintett für Flöte und Bogeninstrumente (ebendaselbst); eine Fantasie und Polonaise (op. 7), ein Adagio mit Variation (op. 8), und andere Variationen (op. 9) für den Fagott, alle drei mit Quartettbegleitung bei Böhme in Hamburg erschienen; ferner: Variationen für Guitarre und Violine (Mainz bei Schott); eine Sonate für die Guitarre allein (ebendaselbst); die Ballade „Treue" von Meyer, für eine Altstimme mit Pianofortebegleitung (Hamburg bei Cranz); dann mehrere Lieder mit Guitarr- und Flötebegleitung (Mainz bei Schott), und endlich einige vierstimmige Gesänge. Alle sind durchgehends gut und gefällig gearbeitet, mit vieler Kenntniß der betreffenden Instrumente und Stimmen; Fehler im Satze, welche wir hie und da fanden, halten wir für Druckver-

sehen, für deren weniger häufiges Vorkommen B. jedoch um so mehr (vielleicht durch sorgfältig und rein und deutlich geschriebene Manuscripte) Sorge tragen sollte, als sie zuweilen von der Art sind, daß sie bei Manchen in der That einen ihm nicht gleichgültigen Verdacht erregen könnten. Der jetzige Aufenthaltsort B—s ist uns unbekannt; vor 2 bis 3 Jahren noch war er Musikdirector in Freiburg, und früher hat er sich theils als Musiklehrer theils als Componist ꝛc. an verschiedenen Orten längere oder kürzere Zeit aufgehalten, welche geniale Lebensweise er denn auch neuerdings wieder fortzusetzen scheint. 5.

Büttner, Erhard, ein beliebter und fleißiger Kirchencomponist und musikalischer Schriftsteller aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, war Cantor zu Coburg, geb. zu Römhild. Eine an seiner Frau begangene Untreue nahm er sich so sehr zu Herzen, daß er völlig melancholisch wurde, und in diesem Zustande endlich sich sogar entleibte. Dies war am 19. Jan. 1625. Von seinen gedruckten Werken führt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon an: „Psalm 127 mit 8 Stimmen." Coburg 1617. 4.; „Oda Paradisiaca." ebend. 1621. 4; „Psalm 46 mit 8 Stimmen." ebend. 1622. 4; „μέλος εὐχάριστον, oder das Lied: Singen wir aus Herzens Grund, mit 6 Stimmen." ebend. 1624. 4; und dann „Rudimenta Musicae, oder deutscher Unterricht vor diejenigen Knaben, so noch jung und zu keinem Latein gewehnet." ebend. 1623. 8. und Jena 1625. 8. — Außer diesem B. lebte im 17ten Jahrhunderte, um 1680, auch noch ein anderer aber weniger berühmter Künstler dieses Namens, Jacob **Büttner**, Lautenist und auch Componist für sein Instrument, wie einige 1684 zu Nürnberg gestochene Werkchen beweisen.

Buttstedt, 1) Johann Heinrich, geb. in Bindersleben bei Erfurt am 25. April 1666, war sowohl in der Composition als im Orgel- und Clavierspiele ein Schüler von dem damals berühmten Johann Pachelbel, und nachher selbst ein vielgebildeter Meister seiner Kunst, von 1684 an zuerst Organist an der Regler-, nachher seit 1687 Organist an der Kaufmanns-, und endlich dann von 1691 an Organist an der Haupt- oder sogenannten Predigerkirche zu Erfurt, wo er am 1. Decemb. 1727 starb. Der viele und vielseitige Unterricht, welchen er Zeit seines Lebens zu ertheilen hatte (er war nebenbei auch Lehrer an einer öffentlichen Schule zu Erfurt), ließ ihm zu wenig Muße übrig, auch als Componist sich thätiger zu zeigen, desto gründlicher aber müssen die wenigen Werke erfunden werden, welche er durch den Druck bekannt machte. Wir nennen davon: Claviervariationen über die beiden Choräle „Allein Gott in der Höh' sey Ehr" und „Wo Gott zum Haus nicht giebt seine Gunst"; „Musikal. Kunst- und Vorrathskammer" (1713 und in einer anderen Ausgabe 1716), welche 4 Präludien und Fugen, eine Arie mit 12 Variat. und 2 Parthien für's Clavier enthält; „Ut re mi fa sol la, tota Musica et Harmonia aeterna, oder neu eröffnetes, altes, wahres ꝛc. Fundamentum musices" etc. (eine weitläuftige Vertheidigung der Guidonischen Solmisation gegen verschiedene Angriffe, 1717, mit Kupfertafeln); „Zeuch mich dir nach, so laufen wir ꝛc., ein deutsches Kirchenstück à 4 voci, 1 Viol., 2 Viole, Violc. e Contin." Erf. 1719; und endlich „4 Missen," Erf. 1720. Außer diesen sollen sich aber auch noch viele andere Sachen von B. als Manuscript in Privatsammlungen vorfinden. — 2) Franz Vollrath, Großsohn des vorhergehenden; sein Vater, Organist am Stifte M. V. zu Erfurt, wo er auch 1735 geboren wurde, war sehr früh gestorben, ohne in der Kunst besonders Merkenswerthes geleistet zu haben. Unter der Leitung der beiden Brüder seines

Vaters entwickelten sich seine musikalischen Talente auffallend schnell: als 14jähriger Knabe war er ein fertiger Clavier- und Violinvirtuos und der Verfasser von mehreren beliebten Kirchenstücken. Orgelspielen, worin er nachmals einen so großen Ruf erlangte, lernte er durch sich selbst, durch Uebung. Ums J. 1756 machte er einige erfolgreiche Reisen durch Deutschland; gegen 1760 ward er Organist in Weikersheim im Fürstenthume Hohenlohe, und nachher, um 1780, erhielt er den Ruf als Musikdirector und Organist nach Rothenburg, wo er gegen Ende des vorigen Jahrhunderts starb. Sowohl in Betreff seiner theoretischen Kenntnisse als seiner practischen Fertigkeit galt er für einen der achtungswerthesten Tonkünstler seiner Zeit. Er componirte viele Clavier- und Violinsachen, von denen mehrere in Boßler's „Blumenlese" und in Haffner's „Oeuvres mélées" aufgenommen wurden, und dann auch 2 Oratorien, die aber nur in der nächsten Umgebung B—s durch Abschriften bekannt geworden sind. Jenen gedruckten Claviersachen nach zu schließen war sein Styl für seine Zeit brillant, dabei aber sehr angenehm und leicht fließend. U.

Buus oder **Buys**, Jacob, welchen Vornamen er aber seines späteren lebenslänglichen Aufenthalts in Italien wegen in Giacomo verwandelte, war aus den Niederlanden gebürtig, von 1540 an aber Organist und Componist an S. Marco zu Venedig. Früher hatte er sich eine Zeit lang in Frankreich aufgehalten und durch mehrere seiner Compositionen hier einen berühmten Namen erworben; Laborde nennt ihn deshalb **Jacques de Buys**, irrt sich aber, wenn er ihn auch in Frankreich geboren werden läßt. Von B—s großer Kunst zeugt wohl am besten seine obgedachte Stellung, in welche nur in sehr seltenen Fällen auch die ausgezeichnetsten ausländischen Tonkünstler eingesetzt wurden. Unter seinen zahlreichen Werken sind außerhalb Italien besonders bekannt geworden: „Ricercati da cantare et sonare d'Organo et altri Stromenti." Lib. I. Venet. 1547. 4. und Lib. II ebend. 1549. 4. — „Libro I delle Canzoni Francesi à 5 voci." Venet. 1550. 4. — „Motetti e Madrigali à 4 e 5 voci." Venet 1580. — und „Canzoni francesi à 6 voci." Venet. 1543. Mehrere davon befinden sich noch jetzt auf der Bibliothek zu München.

Buxea tibia (wörtlich: eine Flöte von Buchsbaum, buchsbaumähnliche Flöte oder Pfeife), ein Blasinstrument des grauesten Alterthums, von dessen Beschaffenheit sich keine bestimmten und ausführlichen Nachrichten mehr ausfindig machen lassen. Nach Ovid, der Metam. 12. und Fastor. lib. 6 der B. t. erwähnt, war es eine gerade, der Phrygischen ähnliche, Flöte mit 3 Tonlöchern; nach Lucrez war es eine Flöte aus Thierknochen, in Form unsrer Zinken verfertigt, also oben eng und unten mit einem kleinen Schalltrichter. Wahrscheinlich wurde die B. t. zuerst aus Knochen, und nachgehends aus Buchsbaumholz gemacht. Die Intonation derselben geschah jedenfalls wie die fast alles alten Pfeifenwerks, vermittelst eines oben in die Röhre gesteckten kleinen Mundstücks von Schilfrohr, ähnlich unsern Hoboenröhren. 48.

Buxtehude, Dietrich, Organist an der Marienkirche, der Hauptkirche in Lübeck, in der letzten Hälfte des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts. Er war ein Sohn des Organisten Johann Buxtehude an der Olaikirche zu Helsingör in Dänemark, und hat wahrscheinlich bei seinem Vater den Grund zu jener außerordentlichen Größe in seiner Kunst gelegt, in welcher er später allgemein bewundert wurde. Im Jahre 1669 erhielt er obige Stelle in Lübeck, wo er auch sein thätiges und ruhmvolles Leben am 9. Mai 1707 beschloß. Er war einer der größten Fugenspieler aller

Zeiten und Völker. Die Haut würde einem heutigen Organisten schaudern, — sagt Schubart in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" — wenn er ein Allabreve oder eine Fuge von einem Buxtehude auf der Orgel vortragen hörte. Das einfachste Thema führte er so kunstvoll und richtig aus, webte es so labyrinthisch in einander, und fand doch durch dieses Labyrinth immer wieder den richtigen Ausgang, daß man darüber erstaunen mußte. Wie lahm übrigens noch um's Jahr 1700 der Musikalienhandel gegangen ist, davon findet man hier ein Beispiel, indem Walther, bei allen seinen ausgedehnten Kenntnissen, von den sämmtlichen Werken eines der ersten und größten Künstler seiner Zeit, 20 Jahre nach dessen Tode, doch kaum 2 in seinem musikalischen Lexicon anzugeben vermochte. Die Nachrichten von denselben sind wir Moller's „Cimbria litterata" schuldig. Selbst Mattheson scheint wenig oder nichts von ihnen gewußt zu haben, indem er in seinen Schriften Buxtehude zwar hin und wieder als einen der größten Tonkünstler seiner Zeit rühmt, aber bedauert, daß von dessen gründlichen Clavierstücken wenig oder nichts gedruckt sey. Um so weniger dürfen wir uns wundern, daß davon so wenig in Obersachsen und Thüringen bekannt geworden ist, denn auch die große Breitkopf'sche Manuscripten-Sammlung in Leipzig hatte nicht ein Werk von Buxtehude aufzuweisen. Jetzt können indeß folgende seiner Compositionen namhaft gemacht werden: „Hochzeit-Arien"; „Fried- und freudenreiche Hinfahrt des alten Simeons bei Absterben seines Vaters, in zwei Contrapuncten abgesungen", Lübeck 1675; „Abendmusik, in 9 Theilen"; „Die Hochzeit des Lammes"; „7 Clavier-Suiten, worin die Natur und Eigenschaften der 7 Planeten abgebildet worden"; „Anonymi hundertjähriges Gedicht für die Wohlfahrt der Stadt Lübeck, musikalisch vorgestellt"; — „Castrum doloris Leopoldo" und „Castrum honoris Josepho"; „Himmlische Seelenlust"; „2 Parthien für Violine, Viola di Gamba und Cymbal", Hamburg 1696; „Das Allerschrecklichste" (Manuscript); „Das Allererfreulichste" (ebenso), und außerdem noch mehrere Fugensätze und variirte Choräle, von denen auch Gerber einige in, leider aber sehr uncorrecten, Abschriften besaß und deshalb nicht veröffentlichen mochte. Hinsichtlich des Styls will Gerber darin viel Aehnlichkeit mit Seb. Bach's ernst-würdiger Manier gefunden haben. Ueberhaupt darf B. als der erste Meister in der geraumen Zeit von Seb. Bach bis auf ihn angesehen werden, der sich jenem in der Kunst wohl hätte zur Seite stellen dürfen. v. Wzrd.

Buzzoleni, Giovanni, berühmter italienischer Sänger, Tenorist, blühete besonders ums J. 1700, war ein Schüler von Pistocchi, den er zugleich hoch verehrte und überall nachahmte. Anfangs war er am Hofe des Herzogs von Mantua angestellt, darauf machte er eine Reise nach Deutschland und kam an den Kaiserl. Hof zu Wien, wo ihn der Graf Algarotti, der ihn an verschiedenen Orten so außerordentlich rühmt und ihn an die Spitze aller damals in Deutschland lebenden Tenoristen stellt, zuerst kennen lernte. Gegen 1730 kehrte er in sein Vaterland, nach Italien, zurück und verschwand einige Jahre darauf aus aller Oeffentlichkeit. Gewiß ist, daß er 1736 noch am Leben war, aber nicht mehr öffentlich sang. Aber auch sein damaliger Aufenthaltsort kann nicht mit Zuverlässigkeit angegeben werden. Einige nennen Mantua, Andere Bologna als solchen.

Bythner — findet man in einigen Verzeichnissen auch statt **Büthner**.

C.

C ist 1) Name eines Tones unseres Tonsystems, und zwar des ersten in der Reihe der natürlichen Töne, der zugleich die Grenzpuncte der einzelnen Octaven bildet, indem eine jede Octav, die große, kleine, eingestrichene, zweigestrichene u. s. w. mit diesem Tone beginnt. Man vergl. d. Art. Alphabet. In der Guidonischen Solmisation war C Grundton, Anfangston eines der drei Hexachorde, und als solcher führte es den Namen ut. Da dieser Ton aber in dem Hexachord von G den Namen fa, und in dem von F den Namen sol erhielt, so wurde er häufig mit dem vollständigen Namen c sol fa ut belegt. S. Alphabet. 2) Ist C Grundton der diatonischen Tonleiter und Tonart von C, entweder C dur oder C moll (s. diese). Das C als Schriftzeichen, eigentlich ein Halbkreis, dient uns übrigens auch zum Tactzeichen, und zwar zum Zeichen des Viervierteltheil- oder ganzen, auch vollen, und durchstrichen (𝄵) zum Zeichen des Allabreve-Tactes. Das Nähere darüber in dem Art. Tactzeichen. H.

Als angenommener tiefster Ton ist der Ton C zugleich derjenige, von welchem überhaupt unser ganzes Tonsystem ausgeht, und daher alle mathematischen Größen oder die Verhältnisse der Intervalle (in so fern nämlich diese nicht in Hinsicht auf eine besondere transponirte Tonart betrachtet werden) berechnet werden; d. h. man nimmt die Saite C als den Grundklang an, aus dessen verschiedenen Bruchtheilen dann alle übrigen Klänge und Intervalle hervorgehen. Vergl. Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. d. Red.

Cabaletta ist im italienischen Arienstyle ein kurzer graciöser Satz, welcher sich besonders durch sangbare Melodie auszeichnet; er kommt in der Arienform gewöhnlich zweimal vor, und wird das erste Mal ohne Verzierungen, das zweite Mal aber variirt vorgetragen; Tempo und Ausdruck hängt vom subjectiven Gefühle des Sängers ab, weshalb die Cabaletta gewöhnlich mit ad libitum, a piacer oder colla parte vom Componisten bezeichnet ist. Die Cabaletta spielt seit Einführung des Rondo, dem sie ihren Ursprung verdankt, fast in allen Stücken der Oper, vorzüglich aber in der Arie, unter mancherlei Gestalt, eine bedeutende Rolle. Das Rondo erhielt vorzugsweise durch Gluck eine allgemein angenommene Form, und „Che farò senza Euridice“ etc. etc. in der Oper „Orpheus“ gilt noch jetzt als Muster (s. Rondo.) Es ist nicht zu leugnen, daß die Cabaletta von ausgezeichneter Wirkung seyn kann; da aber viele Componisten sie jezt allzu oft anbringen, so ist dem Sänger zu rathen, sie nur dann durch reiche Verzierungen und tactlosen Vortrag merklich hervorzuheben, wenn Wort und Ton durch bedeutende Wichtigkeit dazu berechtigen. Wo dies nicht der Fall ist, da wird auch die reichste und geschmackvollste Verzierung den Schaden nicht ersetzen können, der aus Tactauflösung für die Wirkung des Ganzen entsteht. G. Nauenburg.

Cabezone, Antonio, ein spanischer Componist aus dem 16ten Jahrhunderte, war Capell- u. Cammermusicus des Königs Philipp II. von Spanien, geb. zu Madrid 1511 und gest. daselbst am 26. März 1566, im 56. Jahre seines Lebens. Von seinen Werken ist nur noch das eine bis auf uns gelangt, welches nach seinem Tode sein Sohn in den Druck gegeben hat: Libro de Musica para Tecla, Harpa et Viguela, por A. C. Mad. 1578. fol. Gerber vermuthet, daß es nur ein practisches Werk sey. Anderen Nachrichten nach wird es auf der Königl. Bibliothek zu Madrid noch aufbewahrt. In welchem hohen Ansehen übrigens C. seiner Zeit gestanden ha-

ben muß, beweist eine, noch jetzt vorhandene, sehr ruhmredige Grabschrift in der Franziscaner-Kirche zu Madrid. F.

Cabinet-Piano, auch Giraffe-Piano genannt, s. Forte-piano oder Pianoforte.

Cabiscola hieß in der römischen Kirche zur Zeit des Mittelalters der Vorsänger oder derjenige, der den Gesang zu dirigiren hatte. Es war dies immer der in jeder Hinsicht geschickteste und kunstfertigste unter den Chorsängern.

Cäcilia. Die Katholiken verehren mehrere Heilige dieses Namens; die eine davon, die zugleich auch die berühmteste geworden ist, soll die Erfinderin der Orgel gewesen seyn, und wurde zur Schutzpatronin der Tonkunst erhoben. Deshalb hat denn auch nur deren Geschichte für den Musiker Interesse. Sie lebte in der ersten Hälfte des 3ten Jahrhunderts zu Rom, und starb 230 den Märtyrertod. Der Sage nach wollten ihre heidnischen Eltern sie an einen gleichen Jüngling, Namens Valerian, verloben; sie aber hielt die Verbindung mit einem Ungläubigen für unchristlich und gelobte daher in ihrem Herzen dem Herrn eine ewige Jungfrauschaft. „Cantantibus organis, illa in corde suo soli domino cantabat dicens" etc. heißt es in der Legende, d. h. während die Instrumente (Orgel) tönten, tönte es in ihrem Herzen allein dem Herrn, betend: Herr, laß mein Herz und meinen Leib unbefleckt bleiben! Als der Bräutigam nach dem von ihr bedeutet wurde, sie nicht zu berühren, weil ein Engel des wahren Gottes ihre Unschuld beschütze, wollte derselbe sich von dieser Angabe überzeugen und ging auf ihre Weisung zu dem Bischof Urban, der ihn dann in der christl. Religion unterrichtete und taufte. Bei seiner Rückkunft zur Braut erschien ihm der schützende Engel, der Beiden Kränze von himmlischen Rosen und Lilien überreichte. Valerian bekehrte alsdann auch seinen Bruder Tiburtius. Beide aber wurden auf Befehl des römischen Präfects Almachius als eifrige Christen enthauptet. Da auch Cäcilia ihren alten Glauben nicht wieder annehmen und den heidnischen Göttern opfern wollte, so ward sie zuerst in ein siedendes Bad eingeschlossen, in dem man sie aber den andern Tag noch unverletzt fand. Dann sollte sie durchs Schwerdt sterben; schon dreimal aber hatte der Henker gehauen und er vermochte nicht, ihr Haupt von dem Leibe zu trennen. So lebte sie noch 3 Tage, die Gläubigen ermunternd und die Armen unterstützend. In Rom ward ihr später eine Kirche geweihet (im 5ten Jahrhunderte wahrscheinlich), jetzt St. Caecilia in Travestere genannt, vom Pabst Urban I. erbaut, und der Pabst Paschalis, dem sie, nach seiner eigenen Angabe, im Schlafe erschienen seyn soll und ihre Begräbnißstelle angezeigt haben, ließ nachgraben und ihren vermeinten Leichnam in derselben beisetzen. Auch wird noch jetzt dort ein ihr errichtetes Denkmal gezeigt. Daß man sie zur Schutzpatronin der Tonkunst erhoben hat, beruht wahrscheinlich nur auf einer falschen Deutung der oben aus der Legende angeführten Worte; eben so ist auch die ihr angedichtete Erfindung der Orgel nichts mehr als ein Werk der frommen Liebe. Doch haben sich alle diese Ideen auch bis auf unsere Zeit symbolisch erhalten. In der Poesie, Musik und in den bildenden Künsten haben sie nicht selten Stoff zu den vortrefflichsten Darstellungen gegeben; so in dem von Dryden gedichteten und Händel componirten „Alexanderfest," in „Timotheus oder der Macht der Töne" von Winter, in vielen Oden und Gesängen von Malden, Congreve, Addison, und namentlich in einer Ode von Pope, in Oratorien von Haydn, Gaßmann, Dittersdorf und Kozeluch, in den berühmten Gemälden von Rafael, Dolce, Do-

menichino und Mignard. Das Bild des Ersteren nennt Herder in seinen „zerstreuten Blättern" (5te Samml.) eine wahrhaft himmlische Erscheinung, die personificirte himmlische Andacht. Gewöhnlich findet man sie vor einer Orgel sitzend und spielend abgebildet. Ehedem wurden in Paris und anderen großen Städten an dem jährlichen Namenstage der Cäcilia große Musikaufführungen veranstaltet, die man Cäcilienfeste nannte; neuerer Zeit finden dergleichen nicht mehr oder doch weniger regelmäßig statt; dagegen haben sich allerhand musikal. Institute: literarische und rein artistische, Singvereine ꝛc. ꝛc. gebildet, die sich nach ihrer heiligen Schutzpatronin benennen. Vergl. noch Leipz. mus. Zeitung Jhrg. 6. Nr. 7. den Aufsatz von Fr. Rochlitz. Dr. Sch.

Cäcilienfest, s. den vorhergehenden Artikel.

Caccini, Giulio, öfter noch Giulio Romano genannt, weil er aus Rom gebürtig war. Das Jahr seiner Geburt und seines Todes findet sich nicht genau angezeigt, jedoch können wir das erste mit ziemlicher Zuverlässigkeit aus einer seiner Vorreden errathen, wo er 1615 sagt, daß er in die 37 Jahre in Florenz gelebt habe. Da er nun als ein sehr junger, jedoch als ausübender Musiker schon bedeutend gebildeter Mann nach Florenz kam, ist anzunehmen, daß er um 1558 oder 1560 geboren wurde. Sein Lehrer des Gesanges und des Lautenspiels (des letzten sehr wahrscheinlich) war Scipione della Palla. Als Sänger gehörte Caccini zu den beliebtesten und geschmackvollsten seiner Zeit, so daß er auch bald als Lehrer der Singkunst Ansehen erlangte. Dies hatte er offenbar nicht allein seiner schönen Stimme und deren Ausbildung, sondern noch vielmehr einem besondern Glücksumstande zu verdanken. Als er nämlich ungefähr 1578 in Florenz einwanderte, hatte sich dort eine Gesellschaft von Gelehrten und Künstlern gebildet, die sich in dem Hause des kenntnißreichen und kunstsinnigen Grafen Giovanni Bardi di Vernio, des Hauptes der Gesellschaft, versammelte. Die um sich greifende Liebe zur griechischen Literatur und Kunst hatte den Verein auf Untersuchung der Frage geführt: wie die Chöre der Griechen in ihren Trauerspielen und wie überhaupt ihre Musik beschaffen gewesen sey? Man hatte sich für die Sache so begeistert, daß Vincenzo Galilei (s. d.) 1581 einen Dialog über die alte und neue Musik drucken ließ, in welchem die alten Griechen in ihrer Tonkunst außerordentlich, freilich ideal, erhoben und die damalige contrapunctische Musik hart angegriffen wurde. Die Gesellschaft war darin einverstanden, daß es für die Musik kein anderes Heil gebe, als wenn man die gewöhnliche Vielstimmigkeit der Madrigalen, Motetten ꝛc. aufgebe, und den Gesang nur auf eine einzige Stimme zurückführe, worin man die Griechen als Vorbilder ansah, nach deren Weise die Declamation des Gesanges wieder eingerichtet werden müsse. Im Verfolge dieses vermeintlich altgriechischen Gesanges war hauptsächlich V. Galilei so eifrig, daß er selbst Compositionen für eine Stimme mit Begleitung einer Laute, Theorbe oder der Viola da Gamba aufsetzte. Die Sache war zwar in so fern nicht ganz neu, als das Volk längst schon allerlei Lieder mit einiger Instrumentalbegleitung gesungen hatte; allein dieses Musiktreiben des Volkes war bisher von den Künstlern als etwas Verächtliches angesehen worden. V. Galilei war daher mindestens in Italien wirklich der Erste, so viel man weiß, der einstimmige Gesänge als Kunstproducte, und zwar als gereinigte, den alten Griechen nahe gebracht, ansah und in diesem Sinne, mit diesem Anspruche in den Versammlungen der genannten Gesellschaft aufführen ließ. Wahrscheinlich war Caccini, der in diese Verbindung aufgenommen worden war, der Sänger dieser Versuche,

die sich in der That eines außerordentlichen Beifalles erfreuten, so daß man sie mit dem Namen der neuen Musik beehrte, im Gegensatze zu der gewöhnlichen mehrstimmigen und contrapunctischen Tonkunst. Dieser glückliche Erfolg reizte nun unsern Sänger Caccini zur Nachahmung einer Compositionsart, die ihm in vielfacher Hinsicht äußerst willkommen seyn mußte. Beim Absingen solcher Weisen genoß er nicht nur als einziger Sänger die Ehre der Bewunderung, sondern sie verhalf ihm auch zur Würde eines Componisten, die er sonst schwerlich hätte erringen können. Denn im Contrapunct war er so wenig erfahren, daß er nicht einmal eine einfache mehrstimmige Harmonie fehlerlos zu setzen verstand. Jetzt versuchte Caccini selbst einstimmige Gesänge zu componiren, die er selbst sehr schön vortrug unter Begleitung einer Theorbe, welche Bardille spielte. Da er so klug war, zu diesen Alleingesängen (Monodiren) immer solche Gedichte zu wählen, die damals für schön galten, so stieg sein Ruhm immer mehr. Bardi selbst hatte für ihn Manches zu diesem Behufe gedichtet. So standen die Angelegenheiten, als der Graf Bardi Florenz verließ und Jac. Corsi an seine Stelle trat, die Gesellschaft in sein Haus aufnehmend. Jetzt trat ein Freund des Corsi, der Dichter Rinuccini in die Gesellschaft, und wurde für die Zwecke derselben besonders thätig. Das erste Schäferspiel (Oper), die er 1594 für Caccini und Peri schrieb, war „Daphne", die von beiden unter Aufsicht des Dichters componirt, in der Gesellschaft aufgeführt und mit außerordentlichem Beifalle aufgenommen wurde. Von dieser Daphne, so wie von mehreren früheren Arbeiten unseres Componisten ist nichts übrig geblieben. Caccini selbst hatte sich an kleine Gedichte gewagt, um seine Compositionslust in dieser Musikart zu befriedigen. Dabei ließ er es nicht an Aufmunterungen aller Dichter fehlen, die er kennen lernte. Größeres Aufsehen machte 1600 die Oper „Euridice", die er und Peri anfänglich vereint, in der Folge jeder ganz für sich componirte (s. Oper). Jetzt wurde nun C. als ein Erfinder der neuen Musikart gepriesen, man weiß aus dem Vorigen mit welchem Rechte. 1600 schrieb ihm der Dichter Grillo, der gleichfalls Manches für ihn gereimt hatte: „Sie sind der Erfinder einer neuen Gattung der Musik, eines Gesanges, der declamirt, der edel ist, der die Werke nicht mehr verstümmelt noch verdirbt, noch ihnen Leben und Kraft benimmt, sondern den Ausdruck der Empfindung vielmehr verdoppelt. Kurz diese neue Musik zieht Aller Augen auf sich. Vielleicht ist es die alte Gattung von Musik, die so viele Jahrhunderte hindurch vergessen war. Alle Welt ist davon bezaubert. An den Höfen der italienischen Fürsten wünscht man sie zu hören, und ich weiß von guter Hand, daß man sie in Frankreich, Spanien und andern europäischen Ländern verlangt hat." Caccini selbst schrieb ein „Nuove Musiche" (Venedig 1615), worin er in der Vorrede zu seinen einstimmigen Gesängen sagt, daß er den Rathschlägen gelehrter Männer mehr Vortheil verdanke, als er von einem 30jährigen Studium in den Musikschulen und im Contrapuncte erlangt haben würde. — Von nicht wenigen Schriftstellern sind nun diese Erfindungen, die es nicht sind, gläubig angenommen und die ganze neue Sache ist so hoch gestellt worden, daß man abermals daraus sieht, wie wenig auf die Freigebigkeit der italienischen Schriftsteller zu geben ist, wenn sie irgend einem Manne eine neue Erfindung beimessen, die oft schon einem Andern, Frühern, gehört. Auch muß man sich das Neue selbst im Abweichen von dem längst Gebräuchlichen nicht zu groß vorstellen, wenn man nicht irren will. Es war vielmehr immer noch die alte, nur etwas verbesserte Psalmodie (s. d.), die

nichts schön Rhythmisches aufzuweisen hatte. Von einer Arie oder irgend etwas Dramatischem ist gar nicht die Rede, auch nicht von gutem Situationsausdruck; die Recitative, mit einem Basso continuo begleitet, sind äußerst steif, oft unbehülflich, und in den Chören ist weder von Erfindung, noch, und dies letzte am allerwenigsten, von Geschick im Contrapuncte die Rede. Daß nun Caccini und Peri auch selbst von solchen Männern, die unter die erfahrneren gezählt werden, noch jetzt als erhaben, groß, erfindungsreich ꝛc. gepriesen werden, liegt vielleicht in dem einzigen Umstande, daß sie nichts von ihren Arbeiten sahen, oder im Seltsamen, im Abweichenden von den Leistungen späterer Zeiten einzig und allein schon Erhabenes spüren. Kein Anfang ist groß. Caccini war ein guter Sänger, ein vom Glücke begünstigter Mann, weltklug und beliebt, aber ein mittelmäßiger Componist. Seine Tochter Francisca, von ihm im Singen unterrichtet, blühete als Sängerin 1640, soll sich auch als Dichterin und Componistin gezeigt haben. G. W. Fink.

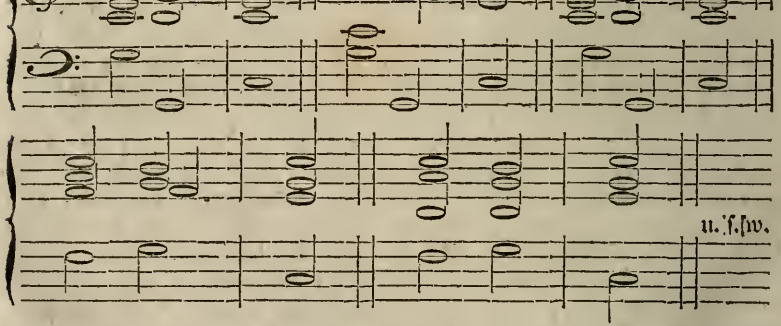
Cadence — französischer Name der Cadenz oder des Tonschlusses.

Cadence rompue (franz.) — Trugschluß, s. dies. Artikel, Cadenz und Tonschluß.

Cadenz, Tonfall oder Tonschluß. Die Lehre von den Cadenzen ist durch die verschiedenartige Darstellung derselben, die sich die musikalischen Schriftsteller von Zeit zu Zeit erlaubt haben, so weitläuftig geworden, daß man ein kleines Werkchen darüber schreiben könnte, wenn das Geschichtliche dieser Lehre gehörig erörtert und die mancherlei abweichenden Benennungen und Erklärungen der Abtheilungen gegen einander gehalten werden sollten. Mehrere Theoretiker fertigen sie so kurz ab, daß es scheinen könnte, es käme auf sie nur wenig an; Andere dagegen führen sie so lang durch, mit so vielen Nebenrücksichten, daß man deutlich sieht, welchen Rang sie ihr dadurch einräumen. Beide Behandlungsarten leisten nicht, was sie sollen; die erste Art erklärt nicht genug, und die andere zuviel, wodurch nur Verwirrung entsteht. Fürchten wir nun auch nicht, daß durch Aufzählung der meisten Abweichungen in den Erklärungen der hauptsächlichsten Lehrbücher der Tonsetzkunst die obwaltende Verwirrung namentlich in den Nebenbestimmungen vermehrt werden könnte, so fürchten wir doch die Langweiligkeit einer solchen Darstellung, und werden besonders dadurch von einer solchen Ausführung zurückgeschreckt, weil wir derselben nicht einmal die Nützlichkeit beimessen können, die wir unseren Bemühungen zum Besten der Tonkunst stets wünschen. Wir werden also nur das, was uns nothwendig scheint, hier erwähnen. Cadenzen werden von Mattheson in seinem „vollkommenen Capellmeister" S. 141 Ruhestellen, Absätze, von den Alten Clausulae, genannt. Preindl im ersten Theile seiner Wiener Tonschule S. 149 erklärt sie mit den Wörtern Tonschlüsse, Schlußfälle, und setzt hinzu: Diese Formel, welche das Gefühl der Ruhe erzeugen soll, wird nicht allein am Schlusse eines Tonstückes, sondern auch bei einzelnen Perioden desselben gebraucht. — Swoboda in seiner Harmonielehre S. 145 fängt seine übrigens zu oberflächliche Abhandlung mit den Worten an: „So wie man in schriftlichen Aufsätzen und selbst im Sprechen, soll es deutlich und verständlich seyn, kürzere und längere Absätze anbringt, ebenso sind auch in der Musik Absätze nothwendig. Man nennt sie Cadenzen." — Demnach bezieht sich eine Cadenz nur auf die rhythmischen Absätze einer musikalischen Periode, oder, was noch gewöhnlicher und auch wichtiger ist, auf die Hauptabsätze eines ganzen Ton-

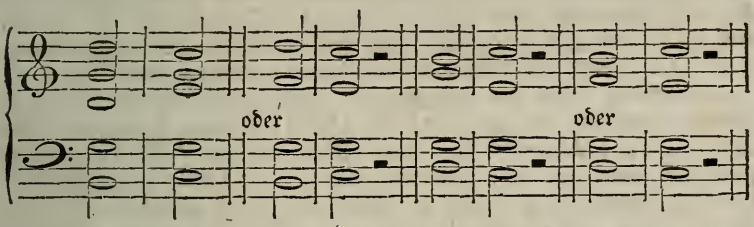
stückes. Da ein solcher Ruhepunct, ein solcher Abschnitt bald auf die Melodie und die einzelnen melodischen Stimmen, bald auf ihre harmonische Verkettung Rücksicht nehmen kann, oder vielmehr muß, so giebt es melodische und harmonische Cadenzen. Dieser Unterschied ist auch bekanntlich längst gemacht worden. Im 1. Bande „des kurzgefaßten Handwörterbuches über die schönen Künste. Von einer Gesellschaft von Gelehrten. Leipzig, bei Voß u. C. 1775." heißt es S. 215: „Cadenz ist derjenige Schritt in einem harmonischen Satze, mit welchem dieser entweder zu einer kurzen Ruhe, oder zum vollkommenen Schlusse gebracht wird. Man kann diesen Schritt auf eine doppelte Art betrachten. Erstens in Beziehung auf den Gang der einzelnen Stimmen, und zweitens auf den Gang der Harmonie. Im ersten Falle entsteht die melodische Cadenz und der Schritt beim Discant, welcher vom Subsemitonio in die Tonica (wir setzen hinzu, auch von der Secunde in die Tonica) geschieht, heißt die Discant-Clausel; der Schritt der übrigen Stimmen heißt Alt-, Tenor- und Baß-Cadenz." u. s. f. Solche Clauseln oder Cadenzen (Tonfälle) der einzelnen Stimmen eines einstimmigen Satzes werden in vielen älteren Lehrbüchern genau angegeben und sind übrigens Jedem durch die Harmonielehre hinlänglich bekannt. Das Festhalten an einer einzigen, sogenannt natürlichen Alt-, Tenor- und Baß-Clausel, besonders aber der Mittelstimmen, dürfte nicht einmal so wankellos seyn, als mancher Theoretiker es will; es kommt dabei schon auf die Art der Harmonie, ob sie eng oder weit gehalten ist, und auf die Situationen an, welche oft eine verminderte Stellung nöthig machen. Diese Stellungen sind so verschieden, daß das angeführte Handbuch, welches noch obendrein von einer einzigen Art der Cadenz in melodischer und harmonischer Hinsicht spricht, die Sache nur einseitig berührt. Dagegen hat G. F. Ebhardt in seinem Werke „die höheren Lehrzweige der Tonsetzkunst" (Leipzig, bei Hofmeister 1830) gleich im Anfange des Buches diese Lehre äußerst ausführlich verhandelt, ohne sie erschöpft zu haben, was auch nur vom Uebel wäre. In Künsten kann und soll nicht Alles auf das Weiteste ausgesponnen und bis in's Geringste verfolgt werden, da sich die besondern Fälle nicht einmal alle ausspüren lassen. Gerade deshalb, weil man die alte Erklärung der Cadenzen oder Ruhestellen und Absätze verließ und sie bis ins Kleinste verfolgen wollte, was vom Tiefen himmelweit verschieden ist, hat man die an sich sehr deutliche Sache verworren und unsicher gemacht. Man fing an, den Sinn des Wortes so auszudehnen, daß die Hauptsache der Bedeutung, nämlich der Abschnitt eines musikalischen Satzes ganz dabei verloren ging; jede Harmonieenfolge wurde am Ende Cadenz genannt, was namentlich nicht wenige neuere Franzosen thaten, als Berton, Momigny. Da suchte nun Gottfr. Weber in seinem „Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst" (im 2. Bande der 2. Aufl. S. 222) die zu engen und zu weiten Begriffsbestimmungen durch einen Mittelweg zu vereinigen und gerieth in dieser löblichen Absicht auf folgende Erklärung: „Jeder Harmonieschritt, wo nach einem Vierklang ein leitereigener Dreiklang folgt, nennen wir eine Cadenz." Dasselbe wird auch in der Ersch und Gruberschen Encyclopädie unter dem Artikel Cadenz wiederholt. Dies ist auch in der dritten Auflage seiner Theorie so geblieben. Der Begriff ist offenbar zu weit, paßt auch nicht einmal auf alle Arten von Cadenzen, auch nicht auf alle harmonischen, am wenigsten auf die Trugcadenz, wie wir weiter unten sehen werden. Daher wurde es auch nothwendig, daß Manches in seiner Lehre von den Cadenzen in die Lehre von ausweichenden Harmonienfolgen

verwiesen werden mußte. — Eben so wenig sind wir mit dem Ausdrucke „natürliche Cadenz" zufrieden. Abgesehen davon, daß Einer dies, der Andere jenes darunter versteht, fragen wir nur, ob die übrigen Cadenzen nicht natürliche sind? Vielmehr hat es seine Richtigkeit mit dem Satze: Alle widernatürlichen Cadenzen taugen nichts. Keine einzige wahre Cadenz darf die Regeln einer natürlichen (verständigen) Harmoniefortschreitung verletzen. Folglich sind alle ohne Unterschied natürliche oder man müßte nur das Alltägliche natürlich nennen wollen, was wir uns eben so wenig gefallen lassen könnten. Alle harmonische Cadenzen (Schlußfälle, Tonfälle, Abschnittsformeln) sind nun von dreierlei Art: 1) ganze Schlußfälle, 2) halbe Schlußfälle und 3) Trugcadenzen. 1) Die ganzen Cadenzen oder völligen Schlußfälle erhalten auch den Namen der vollkommeneren, was sie in ihrer Art allerdings auch sind, weil sie einen Tonsatz völlig abschließen, so daß nichts weiter erwartet wird, da der Grundaccord nach den zweckdienlichsten Einleitungsaccorden vollkommen beruhigend erfolgte. Vorzugsweise mögen sie also immerhin vollkommene genannt werden, obgleich im Grunde die sogenannten Halbcadenzen in ihrer Art, ihrer Natur gemäß eben so vollkommen sind und vielmehr unvollkommener wären, wenn sie mehr als einen nicht völlig beruhigenden Abschnitt gewährten. Wir wollen keine Worte machen; was nicht dem bestimmt klaren Begriffe widerspricht, mag stehen, also auch der Name vollkommene Cadenz. Diese vollkommene oder Hauptcadenz hat nicht allein am Schlusse eines Tonstückes statt, wo sie auch Finalcadenz heißt, sondern auch in Zwischensätzen eines ganzen Tonstücks, wo irgend eine Nebentonart ihren Zwischengesang völlig abschließt. Sie besteht in ihrer vollständigen Abrundung aus drei Accorden: a) dem vortonirenden, der im Niederschlage, zu Anfange des Tactes erklingt, b) dem nächst verwandten Dominantenaccorde, der in den Aufschlag des Tactes fällt, und c) aus dem tonischen Schlußaccorde, der den eigentlichen Ruhepunct eines Tonstücks giebt. Also in Noten, wie folgt:

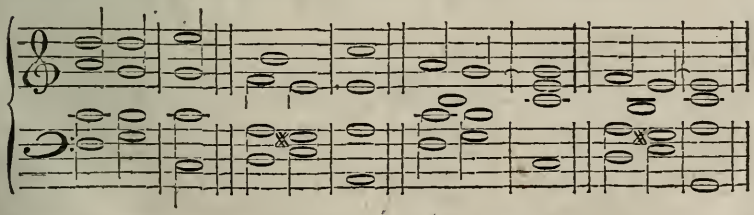


Von diesen 3 Cadenzaccorden ist der Vorbereitungsaccord der Natur der Sache nach derjenige, welcher sich am verschiedenartigsten gestalten kann. Jede Harmonie ist dazu gut, die auf eine der Intervallenverbindung grammatisch angemessene Weise in den Dominantenaccord leitet. Deshalb rechnen auch mehrere Harmoniker, z. B. Gottfr. Weber, und A. André in seinem „Lehrbuche der Tonsetzkunst" (Offenbach 1832) S. 89 ꝛc., nur die beiden letzten Accorde zu dem Nothwendigen der Hauptcadenz. Wenn nun in

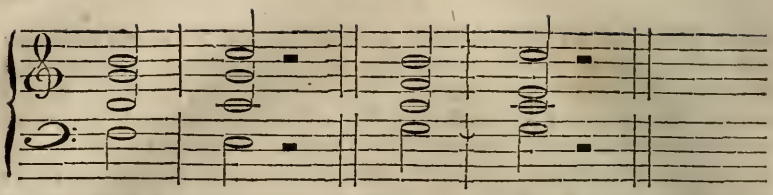
jedem Falle auf die Vorbereitung weniger als auf die Sache selbst ankommt, so erscheint sie doch darum noch nicht als unnöthig; vielmehr hilft sie der Sache offenbar zur glücklichen Ausführung. Nur wird die Vorbereitung nicht so genau an feststehende Gleichförmigkeit gebunden seyn, daß sie überall unabänderlich dieselbe bleiben müßte. Jedenfalls aber werden die angegebenen Beispiele auch in ihren Vorbereitungsaccorden die gewöhnlichsten seyn, weil sie als die nächstliegenden am schmucklosesten in die Dominantenharmonie führen. — In Moll-Tonschlüssen verhält es sich nicht im Geringsten anders, weshalb wir die Beispiele übergehen. Wir dürfen nämlich voraussetzen, es wisse Jeder aus der allgemeinen Harmonielehre, daß der Dominantenaccord eines Mollschlusses in Dur in den Schlußaccord überleiten, der vorbereitende Accord auf der Unterquinte oder Oberquarte dagegen in Moll stehen müsse. Da in den obigen Beispielen der Baß der beiden Hauptcadenz-Accorde den Grundton erklingen läßt, so wird durch diesen sichern Grundbaß das bezweckte Gefühl der Ruhe, des völligen Abschlusses am vollkommensten hergestellt werden müssen. Weniger beruhigend werden dieselben Accorde wirken, wenn der Baß des Dominantenaccordes in einer Umgestaltung, in einer verwechselten Lage erscheint, z. B. als 6, $\frac{6}{5}$, oder $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{3}$ Umkehrung des Dominantenaccordes, wie folgt:



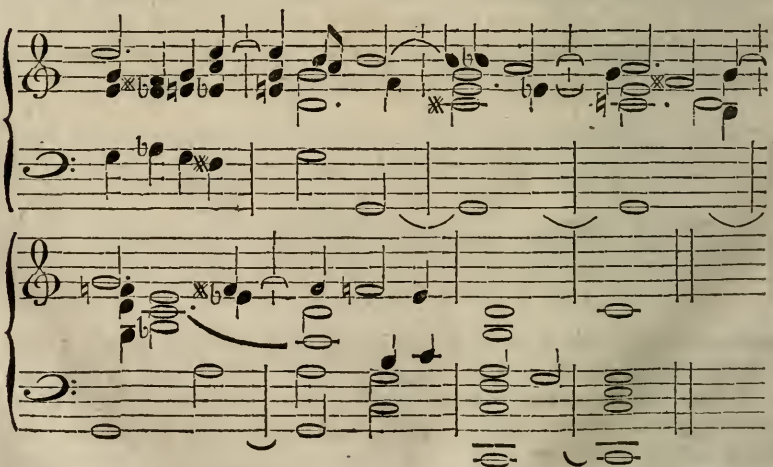
Die beabsichtigte Ruhe wird zwar am meisten befriedigend erreicht, wenn der Schlußaccord nicht nur den Grundbaß hören läßt, sondern wenn auch die Oberstimme die tonische Note hören läßt, wie es die vorigen Beispiele sämmtlich zeigen. Allein die Wirkung der vollkommenen Cadenz wird keineswegs dadurch aufgehoben, obgleich ein wenig verringert, was in nicht wenigen Fällen gerade das zweckdienlichste seyn wird, was natürlich der Componist überall selbst herausfühlen muß, wenn die Oberstimme zum Schlusse die Terz oder die Quinte erklingen läßt, wie z. B.



Aendert hingegen der Baß im Schlußaccorde den Grundton in die 3 oder 5 seines Dreiklangs, so hört die Cadenz auf, eine vollkommene zu seyn und kann nicht als Finalcadenz gelten, nicht einmal als voller Abschnitt eines Zwischensatzes, wie viel weniger als kräftige Schlußcadenz befriedigen; auf der 5 am allerwenigsten:

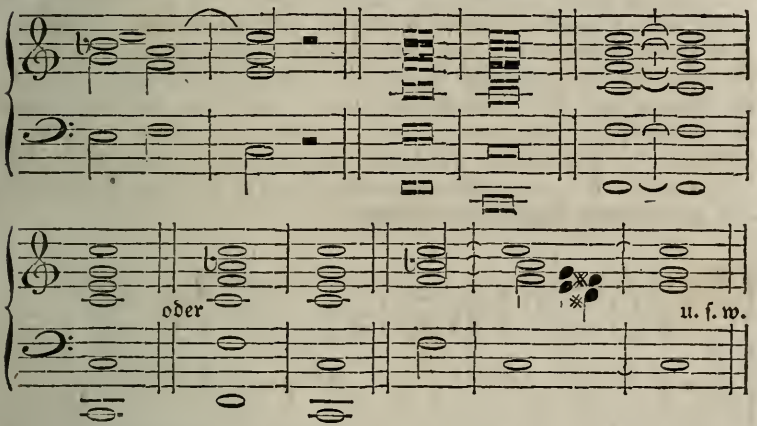


Auf der Terz des Grundaccordes kann nur in 2- und 3stimmigen Sätzen ein Tonstück völlig beruhigend abschließen; in 3stimmigen Sätzen schon nur für 3 Soprane oder weibliche Stimmen überhaupt. Ein Satz für 3 Männerstimmen, oder ein Terzett mit einem Basse ruht stets am vollsten auf dem Grundtone. Hören aber auch diese Umstellungen auf, vollkommene Finalcadenzen zu bilden, so sind sie doch sehr wohl zu kleineren Abschnitten vortheilhaft zu benutzen, ja sie werden in mancherlei Fällen die besten Dienste thun. Man weiß es längst, daß ein Musiksatz, der zu viel vollkommene Cadenzen bringt, zu stark abgeschnitten, zu einförmig und plump ausfällt. Es galt unsern Vorvätern schon als eine wichtige Wahrheit: je weniger ein Musikstück förmliche Schlüsse hat, desto fließender ist dasselbe. Daher müssen die Cadenzen ausgesucht und die Melodien wohl herumgeführt werden, ehe man zu den Ruhestellen schreitet. — Zu geringern Einschnitten mögen denn auch diese zuletzt angezeigten Tonfälle dienen. Die kleinen Einschnitte aber sind im Grunde völlig frei, bilden sich ihre Clauseln nach dem Character und der Symmetrie des Ganzen und haben nichts nöthig als Zusammenhang unter sich und geschickte Hinführung auf die ganzen und halben Schlußfälle, die als Ruhepuncte durchaus einen festen Bau und eine sichere, leicht erkennbare Form zeigen müssen. Um die Gleichförmigkeit dieser in ihren Grundaccorden durchaus nicht zu verrückenden Cadenzen erforderlichen Falles zu ermäßigen, jedoch immer so, daß das Grundgebäude nicht verletzt werde, kann man die 3 dazu gehörenden Accorde durch Nebenaccorde verlängern, die Schlußformel auf solche Art erweitern und also dadurch den Schlußfall verzögern. Ein solches Verfahren kann beliebig mit allen 3, oder nur mit einem der 2 letzten Accorde vorgenommen werden. Ein Beispiel an allen 3 Accorden mag für alle stehen:

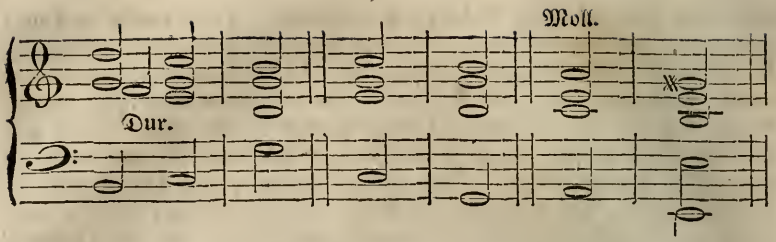


An den Schlußaccord könnte sich nun noch eine Verlängerung durch den Orgelpunct (s. d.) anschließen, wodurch eine neue Mannigfaltigkeit

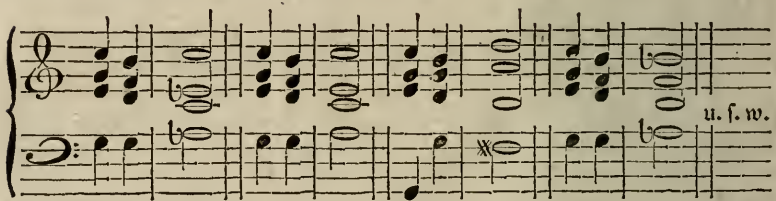
gewonnen wird bei allem Sichern der Unterlage. Dazu kommt nun noch eine andere Art Schlußcadenz, die nicht durch die nächste Verwandtschaft der Oberquinte (Dominante), sondern durch die Verwandtschaft der Unterquinte gewonnen wird. Da sie öfter in Kirchenstücken vorkommt und dadurch, daß sie sich von einer niedern Quinte in die nächste höhere aufschwingt, auch wirklich etwas Erhebendes an sich trägt, schreibt man ihr eine große Feierlichkeit zu. Man benennt sie auch, nach dem Namen der alten Tonarten, den plagalischen Schluß, auch den großen, weil er nicht selten mit den langen alten Notenarten geschrieben, oder doch mehrere Tacte hindurch geführt wurde. Man sehe die Beispiele:



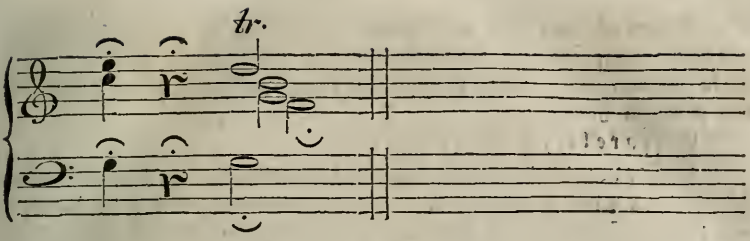
Ein solcher plagalischer Tonschluß kann auch erst folgen, und zuweilen auf vielfach verzierte Weise, wenn die erste Finalcadenz schon da gewesen ist. Alles Uebrige, was über die harmonischen Hauptcadenzen noch angegeben werden könnte, z. B. daß man nach der Dominantenharmonie, anstatt die Auflösung in die Tonica sogleich folgen zu lassen, plötzlich abbrechen und Pausen einschieben kann, was manche Theoretiker die unterbrochene Cadenz nennen, gehört zur verschiedenartigen Ausschmückung der Cadenzen, welche man am besten dem Genie der Tonsetzer zu überlassen hat. Durch das wunderliche Aufzählenwollen aller Möglichkeiten der Anwendung hat man der Theorie weit mehr geschadet, als genützt; sie erschwert, das Nöthige mit dem Unnöthigen vermengt, und sich dergestalt in immer neue Erklärungsausdrücke verloren, daß Einer den Andern kaum mehr versteht. So ist es auch der sogenannten unterbrochenen Cadenz ergangen, die im Grunde gar keine eigenthümliche ist. Der Grund der Hauptcadenz ist der angezeigte und dieser macht uns die zweite oder die Halbcadenz von selbst mit wenigen Worten deutlich. — 2) Die Halbcadenz, der halbe Schlußfall, auch die unvollkommene genannt, schließt eben nur eine halbvollendete Tonreihe, nicht die ganze ab, ist dem Colon und Semicolon gleich, so daß wohl ein bedeutender Abschnitt, aber auch eine nothwendige Fortsetzung der Tonreihe fühlbar ist. Sie kehrt die Schlußcadenz um und fällt aus der Tonica in die Quinte, in die Dominante meist, aber auch in die Unterquinte. Sie kann gleichfalls mannigfach verziert werden, wobei wir uns nach dem Gesagten nicht aufzuhalten haben. Das Einfache ist folgendes:



3) Die Trugcadenz, Trugschluß, oder italienisch cadenza d'inganno, oder inganno allein, auch Cadenza sfuggita, lateinisch clausula falsa, französisch cadence rompue, was zweideutig ist, wie Vieles in dieser Sprache. Hier wird die Vorbereitung zum ordentlichen Schlusse gemacht, allein anstatt des regelrecht und gewöhnlich folgenden Schlußaccordes tritt ein unerwarteter, fremder ein, so daß das Gehör getäuscht wird. Je umständlicher die Vorbereitung zum gewöhnlichen Schlusse gemacht worden ist, desto mehr befremdet der unerwartete Fortschritt, der so vielfach seyn kann, daß Reicha (traité de haute composition musicale) 129 Trugschlüsse aufzählt. Die am Nächsten liegenden sind folgende:



Es giebt nun noch eine verzierte oder Bravour-Cadenz, die auf dem ordentlichen vollkommenen Tonschlußfalle der beschriebenen harmonischen Cadenz angebracht wird. Sie kam zwischen 1710—1716 auf und wurde Modecadenz genannt, erfunden zum Vortheil der Virtuosen in großen Arien und Concertsätzen, damit sie alle ihre Fertigkeiten auskramen können. Sie ist also nicht die Cadenz selbst, sondern nur die beliebte Verzierung derselben, gleichsam wie Complimente beim Abschiednehmen, setzt Mattheson hinzu. Man nimmt nämlich z. B. einen Anlauf, um recht bemerklich den Einleitungs- oder Vorbereitungs-Accord der Schlußcadenz (4) herbeizuführen, setzt über diesen eine Fermate (s. d.), worauf eine Pause mit einer Fermate folgt, während welcher das Orchester schweigt, bis der Virtuos mit seinen Passagen und Sprüngen fertig ist und in einen Triller (oder eine Trillerkette) auf dem zum Schluß leitenden Dominantenaccord einfällt. Tosi nannte diese Verzierungen das Kunstfeuerrad. Sollen diese Verzierungen guter Art seyn, so müssen sie aus dem Wesen des Bravourstücks entspringen, einen geistreich zusammengedrängten, große technische Fertigkeit entfaltenden Abriß des Ganzen liefern und zu den glänzendsten Schwierigkeiten gesunden Geschmack und schöne Verknüpfungsgabe bringen. Da diese nicht jeder Virtuos besitzt, so haben die Componisten angefangen, ihre verzierten Cadenzen selbst zu setzen und wohl auch dieselben zuweilen von mehreren Orchesterinstrumenten begleiten zu lassen. Ihre frühere, jetzt demnach veraltete Gestaltung ist folgende:



Weil nun, wie wir sehen, auf dem Dominantenaccorde der eigentlichen Cadenz, nach der freien Phantasie des Spielers, ein Triller das Ende seiner Verzierung anzeigt, worauf gewöhnlich das Orchester wieder eintritt, so haben sich die Franzosen gewöhnt, oder genauer verwöhnt, einen jeden Triller oder dgl., wenn er auch nicht zu einer Cadenz gehört, ganz im Allgemeinen Cadence zu nennen, um ein vieldeutiges Wort mehr zu haben.

G. W. Fink.

Cadenza — italienischer Name der Cadenz oder des Tonschlusses.

Cadenza d'inganno (ital.) — Trugschluß, s. dies., Cadenz und Tonschluß.

Cadmus war ein Phönicier, der aus Aegyptisch-Lybien, wo sich einst mehrere seiner Stammgenossen niedergelassen und ihre Sprache unverändert erhalten hatten, über Creta, Calliste, Thasus, Samothracien, Thracien und Delphi zu den Pelasgern in Böotien kam und nicht wenig zur Cultur dieser Wilden beitrug. Auch in der Urgeschichte der griechischen Musik ist sein Name von Wichtigkeit. Jene einfachen Thatsachen nämlich wurden bei ihrer Ueberlieferung in der sinnlichen Bildersprache der Nachwelt, von Dichtern u. A. so sehr verschönert und vermehrt, daß daraus ein sehr weitläuftiger Mythus entstand. Zuerst ward er für den Sohn des Agenors, Königs in Phönicien, ausgegeben; alsdann reihete man an jene seine Wanderung die Geschichte von der Entführung der Europa, bei welcher Gelegenheit er den Drachen, durch welchen Mars seinen Brunnen in Phocis bewachen ließ, getödtet und auf den Rath der Pallas die Zähne desselben ausgesäet haben soll, worauf eine Menge bewaffneter Leute aus der Erde gesprungen sey, die man Sparten nannte und aus welchen Theben (dessen Schloß, Kadmea, C. erbauete) nachgehends seine Stämme ableitete; und endlich soll er auch die ägyptischen Nymphen, Melodeia und Harmoneia, welche erstere als Flötenspielerin und letztere als Citherspielerin verehrt wurde, nach Griechenland gebracht und dadurch das Flöten- und Citherspiel hier eingeführt haben. So erzählt Plinius; nach Apollodor, Apollonius u. A. ward die Harmoneia, Tochter der Venus und des Mars, späterhin auch, nachdem sich dieser wieder mit C. ausgesöhnt hatte, die Gemahlin desselben, er selbst hierauf König von Illyrien ꝛc. ꝛc. Dies Alles ist natürlich nichts Anderes als mythische Sage, bei der für den Musiker überhaupt nur die Idee als wichtig erscheint, daß die Namen jener beiden Künstlerinnen, welche mit dem C. wirklich gelebt haben können, ihren Instrumenten gemäß die zwei Hauptbestandtheile der Tonkunst bezeichnen. Ausführlichere Nachrichten über C. giebt auch Kreuzer in seiner Symb. II. an mehreren Stellen, und Herodot V., 58 erzählt noch, daß er außerdem auch der Ueberbringer der Buchstaben nach Griechenland gewesen sey.

Dr. Sch.

Cadwaladr, ein altbritischer König, der in der Geschichte der britischen Musik als ein hoher Gönner und sehr thätiger Beförderer derselben genannt wird. Alles Uebrige von seiner Person ist für den Musiker von wenigem Interesse.

Caffarelli, s. Majorano.

Caffaro oder Cafaro, Pasquale, Capellmeister am Königl. Conservatorio della Pieta zu Neapel im 18ten Jahrhunderte, nach F. S. Kandler geb. 1708 zu San Pietro in Galatina, in der Neapolitanischen Provinz Lecce. Er wurde als Zögling in das oben genannte Conservatorium aufgenommen, wo der berühmte L. Leo sein Lehrer war, und begann seine musikalische Laufbahn nach dem Austritte aus demselben mit verschiedenen großen Opern, welche in mehreren Hauptstädten Italiens mit Beifall aufgenommen wurden. Später, um 1750, wurde er als Professor und Nachfolger des Abos angestellt, bildete als solcher mehrere ausgezeichnete Schüler, und starb, nach Kandler, im Jahre 1787; den Tag giebt derselbe nicht an. Caffaro's Grabmal befindet sich, nebst dem des Alessandro Scarlatti, in der Kirche de' Padri Carmelitani di Monte Santo, außerhalb der Porta Medina zu Neapel, in der Capelle der heiligen Cäcilia, und hat folgende Aufschrift:

D. O. M.
Divinaque. Caeciliae. Tutelari. Suae.
Diu. Dicatum. Altare. Sacellumque.
Musicorum. Chorus. Aedis. Regii. Pallatii.
Sibi Proprium.
Auctore. Paschale. Caffaro.
Regiarum. Majestatum. Magistro.
Et. Primo. Ejusdem. Aedis. Corago.
Aere. Collat. Exornarunt.
Anno M. D. CC. LXXXVII.
Curantibus. Petro. Antonacci. Hieronymo.
De. Donato. Et. Joachimo. Sabbatino.
Annuis Praefectis.

Er war aber nicht allein ein vortrefflicher Lehrer der Tonkunst, sondern auch ein ausgezeichneter Componist. Seine Melodie war eben so gelehrt als rein, und seine liebste Gattung das Cantabile, wie sein „Belle luci che accendete" beweist, das als Musterstück noch immer in Italien gesungen wird. Gleich bei seinem Erscheinen ward es Thema für eine Menge Luxus- und Modeartikel und auf reiches Neapler Porzellangeschirr gemalt. Aber auch im Kirchenstyle lieferte C. ein Meisterstück in seinem Stabat mater, das sich mit Pergolesi's herrlichem Werke wohl vergleichen läßt. Leider sind von seinen übrigen Compositionen nur noch namhaft zu machen: der 106te Psalm „Confitemini Domini" etc. concertirend für Sopran, Alt und Tenor, mit Chor und Orchester. Derselbe wurde 1818 bei Hrn. Hofrath Kiesewetter in Wien wiederholt aufgeführt und sehr gelobt. Dann ist noch bekannt die Opera seria „Arianna e Teseo", welche er 1766 für Neapel schrieb. v. Wzrd.

Caffro, Joseph, erster Oboist in der Königl. Capelle zu Neapel, zugleich Virtuos auf dem englischen Horne, geb. um 1776, hat sich von 1793 an auch durch mehrere, in Paris, Rotterdam und Berlin erschienene, Compositionen für seine Instrumente, mit und ohne Orchesterbegleitung, vortheilhaft bekannt gemacht. 1806 machte er eine größere Kunstreise durch Frankreich nach Deutschland; gegen Ende des Jahres war er in Mann-

heim, von wo aus in der Leipz. musikal. Zeitg. Jahrg. 1807 Nr. 18. über sein Spiel berichtet wurde, daß es größtentheils sehr rein und außerordentlich fertig, sein Ton aber, obschon durchdringend stark und gleichmäßig, so doch mehr gedrückt als hellklingend und daher eigentlich wenig angenehm gewesen sey. Von den Compositionen, welche er dort vortrug, heißt es a. a. O., daß sie weit älter ausgesehen hätten als er selbst, aber auffallend mehr correct gewesen wären als die Verzierungen der Fermaten, welche er überall angebracht und in denen er zahllose Triller und Läufe angewandt habe, von denen man selten habe errathen können, auf welchem Grundaccorde sie beruhen sollten, ungerechnet die obendrein vielen augenscheinlichen Verstöße gegen Tonart ꝛc. ꝛc. Als eine besondere Seltenheit wird dagegen die lange Ausdauer seines Athems gerühmt, die auf der anderen Seite ihn jedoch auch wieder zu einem Uebermaaß in der Verbindung der Töne verleitet habe. 1808 ging er aus Deutschland wieder nach Italien zurück, und seit dieser Zeit hat man wenig mehr von ihm gehört. Von seinen Compositionen sind uns 2 Oboenconcerte mit kleiner Orchesterbegleitung, und ein 1795 zu Rotterdam und 1797 zu Berlin bei Hummel gestochenes Potpourri für Clavier mit Violine oder Flöte als sehr schätzenswerthe Erstlinge seiner Kunst bekannt. 9.

Caimo, Giuseppe, ein berühmter italienischer Componist, blühete besonders gegen Ende des 16. Jahrhunderts und lebte zu Mailand. Das Verzeichniß der ihrer Zeit bekanntesten seiner Werke ist in Picinelli's „Ateneo dei Letterati Milan." p. 364 enthalten; sie selbst aber werden nur noch sehr selten auf italienischen Bibliotheken gefunden. Gerber führt davon an: 5stimmige Madrigalen, Vened. 1568. „Soavissima armonia", eine Sammlung 5=, 6=, 7= und 8stimmiger Madrigalen, Mailand 1571; 2 Bücher 4stimmiger Madrigalen, aus den Jahren 1581 u. 1582, und dann noch 2 Bücher 4stimmiger Canzonetten, aus den Jahren 1784 u. 1785. Laborde spricht auch von 8 Büchern Gesänge, welche in der Zeit von 1560 an von ihm herausgegeben worden seyen, ohne aber den Titel irgend eines davon anzugeben. Die 1585 erschienenen 4stimmigen Canzonetten werden nebst anderen in demselben Jahre zu Venedig erschienenen 5stimmigen Madrigalen noch jetzt auf der Bibliothek zu München sorgfältig aufbewahrt.

Cajon, Mr., um 1770 Musikmeister zu Paris, hatte sich früher als Sopranist in dem Concert spirit. daselbst ausgezeichnet, und gab 1772 heraus: „Elemens de Musique", ein recht brauchbares Werk, das sich nach Laborde's Urtheil vor den meisten andern Schriften der Art und Zeit auszeichnet. Es enthält mehrere vortreffliche ein= und zweistimmige Gesänge zur Uebung. Von den besonderen Lebensumständen dieses verdienten Mannes ist nichts weiter bekannt geworden.

Calamaulos, s. den folgenden Art.

Calamus (lat.) — das Rohr; Cal. pastoralis — das Hirtenrohr; so hieß bei den alten Römern eines ihrer ersten Blasinstrumente, weil es aus Rohr verfertigt und besonders von den Hirten, die es auch erfunden haben sollen, viel geblasen wurde. Bei den Griechen hieß dies Instrument Calamaulos. Es hatte einige Tonlöcher und war wahrscheinlich eine der ersten Arten der Schalmeyen (s. dies.), oder dem griech. Monaulos sehr ähnlich. S. daher auch Flöte.

Calando, Part. von dem ital. Zeitworte calare — abnehmen, niederlassen, sich vermindern; ist in der Musik eine Vortragsbezeichnung, durch welche ein stufenweises Abnehmen und Vermindern der Stärke und

Kraft der Töne angedeutet werden soll. Von decrescendo und diminuendo unterscheidet es sich noch dadurch, daß damit zugleich auch ein geringes Zögern im Tempo verbunden ist, jedoch nicht in dem Maaße, wie beim ritardando, sondern nur so weit, wie es gleichsam in der Natur der nach und nach immer schwächeren Intonation und Articulation der Töne bedingt zu seyn scheint. Aus der Bedeutung des Worts geht von selbst hervor, daß dieser Ausdruck nur bei einzelnen Stellen und niemals als Ueberschrift eines ganzen Tonstücks vorkommen kann, auch nur so lange fort gilt, als dies vom Componisten selbst, durch Ausdehnung der Schrift oder auf sonstige Weise, bestimmt ist. Uebrigens gehört die Ausführung des calando auch zu den sogenannten willkührlichen Manieren, und ist somit rein Sache des Gefühls und guten Geschmacks. a.

Calandrone heißt in Italien ein Blasinstrument, dessen sich dort die Landleute theils zum Vortrage selbstständiger, natürlich aber rein melodischer und höchst einfacher, Tonstücke, theils auch zur melodischen Begleitung ihrer Volkslieder ꝛc. ꝛc. bedienen. Es hat dasselbe Tonlöcher wie unsere Flöte, und an der Mündung 2 Klappen, welche nach erfolgtem Niederdrucke den Ton durch 2 gerade einander gegenüberstehende Oeffnungen hindurch lassen. Seine Intonation geschieht wie bei unseren gemeinen Pfeifen. Der Name rührt wahrscheinlich von calandra (d. h. die große Ringlerche) her, weil die Höhe des Tonklanges und überhaupt die Klangfarbe jenes Instruments Aehnlichkeit mit dem Gesange der Vögel hat.

Calascione (ital.) oder **Colascione** (ausgespr. Colaschjone) ist der Name eines, besonders bei den Landleuten und überhaupt der niedrigen Volksklasse in Unteritalien viel gebräuchlichen, Saiteninstruments, in der Form einer kleinen Laute, aber mit längerem Halse und Griffbrette, auf welchem, wie bei der Laute und unserer Guitarre, Bunde oder Griffe von feinen, schmalen Elfenbein- oder Messingleistchen eingelegt sind. Es ist nur mit 2 Darmsaiten bezogen, deren Stimmung eine reine Quinte gegen einander ausmacht, und die von Einigen mit einem Plectrum aus elastischer Baumrinde (also so wie die Saiten unsrer Zither), von Anderen aber auch mit den bloßen Fingern (wie die Saiten der Guitarre) gerissen und auf diese Weise zum Klange gebracht werden. Bei Begleitung von Gesängen oder Tänzen stimmt man auch wohl 2 und noch mehrere dieser Instrumente harmonisch zusammen, so daß das eine zur Führung der Melodie, die anderen aber zum harmonischen Accompagnement dienen. Die Bauern in genannter Gegend sollen an ihren Sonn- und Festtagen oft eine recht angenehme einfache Musik darauf hervorbringen. Merkenswerthe Virtuosen auf diesem Instrumente waren einst die Gebrüder **Cola**, welche in den 60er Jahren des vorigen Jahrhunderts auch eine Reise durch Deutschland damit machten und hier vielen Beifall eingeärndtet haben sollen.

Caláta (von dem ital. calare), wörtlich eigentlich: der Abhang, das Hinabsteigen; dann ist in Italien aber auch ein gewisser Tanz unter diesem Namen bekannt, durch dessen Melodien das Auf- und Niedertanzen der Reihen durch entsprechende Ton-Leitern und Läufe malerisch ausgedrückt und nachgeahmt wird. Das Tempo desselben ist rasch, lebhaft und etwas eilend, und die Tactart gewöhnlich $^2/_4$, seltener $^2/_8$ Tact.

Calcant (von dem lateinischen Verbo calcare — treten) wird gemeiniglich der Balgtreter oder derjenige genannt, welcher durch das Niedertreten der Balgclaves die Orgelbälge in Thätigkeit setzt. Es ist dies

kein so unbedeutendes und leichtes Geschäft, wie es auf den ersten Blick zu seyn scheint: daß der Balg nicht zu schnell, aber auch nicht zu langsam und zur rechten Zeit niedergetreten, die Balgclavis nicht zu schnell mit dem Fuße verlassen ꝛc. wird, hat auf den Ton der Orgel einen wesentlichen Einfluß und muß daher förmlich erlernt werden, wenn es in gehöriger, zweckmäßiger Weise und auf eine Art geschehen soll, daß für die Orgel selbst und namentlich für die Intonation der Pfeifen kein Nachtheil, vielmehr der Vortheil daraus erwächst, den es wirklich dafür haben kann. Vergl. d. Art. Balg unter I, 1, c. Eine längere Uebung führt hierin am sichersten zum Ziele. Das Niedertreten der einzelnen Balgclaves geschieht wechselsweise und zwar in solchen Zwischenräumen, daß die Orgel immer genug Wind hat; doch ist es nicht gut, wenn ein Balg eher wieder aufgehoben wird, als er seinen vollen Windinhalt ausgeblasen hat; das Niedertreten selbst darf nicht zu schnell geschehen, damit der Balg bei seiner Erweiterung Zeit genug hat, durch die kleinen Fangventile sich ganz mit Luft zu füllen, was bei einem schnellen Aufziehen nicht möglich ist; und alsdann darf der Fuß die Balgclavis nicht zu plötzlich verlassen, weil sonst durch den schnelleren Niederfall der Oberplatte der eingeladene Wind einen zu heftigen augenblicklichen Druck oder Stoß erhält, der dann die Pfeifen schreien macht. Weil die Balgclaves von starkem Holze und meistens wirkliche Balken sind, so heißt in einigen Gegenden der Calcant oder Balgetreter auch Balkentreter, jedoch niemals in der Kunst- oder Schriftsprache.

Calcantenglocke und — wie man auch wohl findet — **Calcantenwecker** ist dasselbe was Balgglocke, s. Klingelzug.

Calcaturclavis — dasselbe was Balgclavis.

Caldara, Antonio, vom Jahre 1714 bis 1763 Hofvicecapellmeister in Wien, und Kaiser Carls VI. Lehrmeister; muß, da er ein fast 90jähriges Greisenalter erreichte, um 1674 geboren seyn. Venedig war seine Vaterstadt; dort erhielt er auch seine musikalische Ausbildung; fing bereits als 19jähriger Jüngling an, für die Bühne zu schreiben, und zwar mit so glücklichem Erfolge, daß sein Name bald in ganz Italien für einen der gefeiertesten galt, und ihm sogar den ehrenvollen Ruf an den glänzenden Kaiserhof erwarb. Seit seinem Aufenthalte daselbst findet sich, bei genauer Prüfung, auch eine wesentliche Veränderung in seiner Setzweise. Als er noch die Kirchen seines Geburtslandes mit Meisterwerken beschenkte, war sein Styl im höchsten Grade einfach und schmucklos; alle Stücke meist nur alla capella, für 4, 5, 6, oder 8 Realstimmen berechnet, einzig auf rein consonirende Harmonien gebaut; allerdings kunstreich verschlungen, und streng contrapunctisch durchgeführt; doch immer kindlich fromm, würdig erhaben, andächtig, und ganz im Geiste Palestrina's, seines unerreichbaren Vorbildes. Nunmehr aber, vertraut geworden mit der kräftigen deutschen Schreibart, benützte er auch die ihm zu Gebote stehenden Instrumentalmittel, und von jener Periode angefangen erscheinen seine Partituren, für die damalige Zeit wenigstens, ungemein reich figurirt. Im ganzen, langen Leben ununterbrochen thätig, componirte C. nicht minder eine große Anzahl von Opern, deren Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon folgende namhaft macht: „Argene"; „il triomfo della continenza"; „Tirsi"; „Farnace"; „Partenope"; „il Selvaggio"; „Sofonisba"; „l'inimico generoso"; „Tito e Berenice"; „il ricco Epulone", und „il giubilo della Salza", wechselsweise in Venedig, Bologna, Rom, und Salzburg dargestellt; ferner für Wien: „Alenaide"; „la verità dell' inganno"; „Co-

riolano"; „Orest' e Pilade"; „Ifigenia in Aulide"; „Lucio Papirio"; „Sirita"; „Isara"; „Nitocri"; „Ormisda"; „Scipione"; „Euristeo"; „Andromaca"; „Giangir"; „Semiramide"; „Venceslao"; „Griselda"; „i due Dittatori"; „Imeneo"; „Ornospade"; „Don Chisciotte"; „Nabor"; „Mitridate"; „Cajo Fabio": „Demetrio"; „Sedecia"; „Demofoonte"; „la clemenza di Tito"; „Adriano"; „Olimpiade"; „Enone"; „Achille in Sciro"; Oratorien und Cantaten: „Tobia"; „Assalone"; „Naaman"; „Giùseppe"; „Davidde"; „le profezie d'Isai"; „Battista"; „Gionata"; „la passione di N. S. Gesù Christo"; „Danielle"; „Gerusaleme convertita"; „Davidde umiliato"; „San Pietro in Cesarea"; Gesù, presentato al tempio"; „il Rè del dolore in Giesù Christo S. N. coronato di Spine"; endlich: 12 Cantate da camera; Magnificat à Canoni; mehrere Violin-Sonaten; 6 Missae selectissimae; 2 Cantate à voce sola; Magnificat à 4 voci, con stromenti; Salmi brevi; Risoluzioni per l'Organo; 2 Missae solemnes; Regina coeli; lauda Jerusalem; — Te Deum laudamus; — Madrigali à 4 voci soli; detti, con Organo; — Alemento, Domine David, u. v. a. Von diesen Werken ist in der Kunstwelt doch mindestens deren Existenz bekannt, wenn gleich nur einige davon durch den Druck verbreitet wurden; indessen sollen in dem kais. Hofarchive und in Privat-Sammlungen zu Wien noch viele handschriftliche Compositionen dieses fruchtbaren Tonsetzers sich vorfinden, wie denn, der Sage zufolge, z. B. die ehemalige Cappi'sche Musikhandlung allein einen Schatz von Original-Oratorien besaß; wiewohl ganz natürlich, daß jeder Eigenthümer seinen Mammon mit Argus-Augen hütet, so erwächst dennoch daraus der Kunst ein entschiedener Nachtheil, und es wäre allerdings höchst wünschenswerth, daß der Alterthums-Forscher davon speziell, notorisch in Kenntniß gesetzt würde. — Ueber C—s. Kirchen-Arbeiten insbesondere hat ein competenter, mit dem Geiste derselben innig befreundeter Kunstrichter nachstehendes Urtheil gefällt: „Alle tragen das Gepräge eines ausserordentlichen Genies". „Man erkennt aus der besonderen Farbengebung, dem leichten Melodienschwunge, der Anwendung der mannigfaltigsten Combinationen, den Verschlingungen canonischer Sätze in allen Stimmen sogleich den ausgezeichneten Character dieses Meisters". „Vorzüglich beherrscht er in Fugen seinen Satz. Das einfachste Thema giebt ihm hinreichenden Stoff, die Fuge in den verschiedensten, sinnreichsten Nachahmungen, Rückungen, Engführungen, und schön harmonischen Gängen durchzuarbeiten. Sein Styl ist kühn und feurig, und besitzt den seltenen Vorzug, den italienischen, fließenden, einschmeichelnden Gesang mit rigoroser, deutscher Gründlichkeit zu vereinen. Es müßte wirklich im ganzen, weiten Reiche der Tonkunst gar nichts Bleibendes, gar nichts festes Bestehendes mehr geben, — es müßte alles Welle, und kein Meer seyn, wenn Werke, wie diese, zu gelten und bewundert zu werden aufhören sollten". — 18.

Calegari, Antonio, aus Padua gebürtig, wird bis 1789 in dem Indice de' Spettac. teatr. als Operncomponist aufgeführt. Eine seiner komischen Opern „le Sorelle rivali" wurde 1784 zu Varese gegeben. 1800 war er in seiner Vaterstadt als Violoncellspieler beliebt, wo er auch in öffentlichen Concerten sich hören ließ. Die Kriegsunruhen verscheuchten auch ihn, wie damals Viele, aus seinem Vaterlande; er wendete sich nach Paris, wo es ihm aber nicht gelingen wollte, mit seinen musikalischen Kenntnissen und Fertigkeiten die Aufmerksamkeit des Publicums auf sich zu ziehen. Um sich zu erhalten, hielt er sich an die Vorliebe der Menge zum Sonderbaren und Tändelnden und suchte eine in Deutschland schon

vor 30 Jahren bekannt gemachte Spielerei für Musikdilettanten hervor und schrieb „l' art de composer la musique, sans en connaitre les élémens, par Ant. Callegari. Paris 1802", welches vortreffliche Werk er der Mad. Bonaparte widmete. Die Noten als Buchstaben, Tacte als Sylben und Rhythmen als Worte und Sätzchen gedacht, konnte Jeder durch bloße Zusammenstellung einer Anzahl von beinahe 1400 Rhythmen eine beliebige Menge Romanzen und Arien im italienischen Geschmacke zusammensetzen. Dazu wurde nun eine lockende Einleitung geschrieben, die auch, so wie die Dedication, ihre Wirkung so wenig verfehlte, daß das wichtige Werk 1803 schon eine neue, vermehrte und verbesserte Auflage erlebte. Sobald es die Umstände erlaubten, ging er in seine Heimath wieder zurück, wurde in seiner Vaterstadt an der Kirche del Santo als Capellmeister angestellt, welchen Posten er bis an seinen Tod behauptete und zwar ehrenvoll, da ihm seine Mitbürger ein sehr glänzendes Leichenbegängniß veranstalteten. Er st. am 22. Juli 1828. — Noch wird eines andern Calegari unter dem Beinamen des jüngern gedacht, welcher sich seit 1811 als komischer Opern-Componist in Italien beliebt machte. Von seiner Composition wurde 1811 in Venedig die komische Oper „Amor soldato" aufgeführt, welche der Menge außerordentlich zusagte und nach Ehladni's Versicherung die Lachlust gut zu erregen wußte. 1813 kam in Mailand seine Posse „il matrimonio segreto", die ursprünglich „le polpelle" (die Fleischklöse) hieß, zur Darstellung. Seitdem ist der Mann verschollen. Es läßt sich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob er des Anton Sohn oder sonst ein Anverwandter von demselben gewesen ist. Auch von seinen übrigen Schicksalen ist nichts bekannt. Noch ein paar ältere sind zu erwähnen:

Calegari, Cornelia, Tochter des Bartholomeo, geb. zu Bergamo 1644. Sehr jung zeichnete sie sich als Sängerin und Clavierspielerin aus, nicht minder als bewunderte Componistin. Schon in ihrem 15. Jahre wurde ihr erstes Motettenwerk (nach Gerber) in den Druck gegeben. Alle diese frühe Ehre konnte sie dem Weltleben doch nicht erhalten; 1660 schon begab sie sich ins St. Margarethenkloster nach Mailand, und nahm dem Gebrauch nach den Klosternamen Maria Catharina an. Gesang, Spiel und Composition wurden ferner getrieben, und sie gewann sich nun als Braut Christi nur noch mehr Bewunderer, so daß man ihr zu Ehren nicht müde wurde, ihren Ruhm in Gedichten zu erheben und ihre Compositionen zum Drucke zu befördern. Sie schrieb Psalmen, Motetten, auch für eine Stimme, Madrigalen, Canzonetten und Messen.

Calegari, Francesco Antonio, P., geb. zu Padua, war Franziskanermönch und berühmter Componist. 1702 unterzeichnete er sich in der Censur über das Tevo Musico Testore, als Magister Musices am Dom zu Venedig, später in seinem dem 4. Bande der Psalmen des Marcello 1724 vorausgeschickten Briefe Maestro di Capella del Santo, also Capellm. in Padua. Seine geistlichen Compositionen waren in Italien sehr belobt und hatten sich auch ins Ausland verbreitet. Er galt für einen sehr gründlichen Kenner aller musikalischen Systeme. Dies verleitete ihn, das alte enharmonische System wieder praktisch zu machen. Als er nun in dieser neuen Art wirklich mehrere Stücke zu Stande gebracht hatte, übergab er, aus Freude und Entzücken über diese einzig rechte Art der Musik alle seine frühern Arbeiten, die ihm so großen Ruhm gebracht hatten, dem Feuer. Allein die neue Art machte den Sängern ungemeine Mühe und klang ihnen so übel, daß Alle nichts mehr davon hören wollten. Dieses Ereigniß trug sich nach 1740 zu, bis zu welcher Zeit er unter

die vortrefflichsten Kirchencomponisten gerechnet wurde. Es wäre uns sehr lieb, etwas von seiner sogenannt neuen Compositionsart zu Gesicht zu bekommen; allein bis jetzt ist uns dies noch nicht gelungen. Merkwürdig bleibt die Sache jedenfalls, wenn man am Ende auch nur eine menschliche Verirrung mehr daraus genauer kennen lernen sollte. G. W. Fink.

Calichon — ein jetzt völlig veraltetes Saiteninstrument ganz in der Form einer kleinen Laute, welches mit 5 einfachen Saiten bezogen war, die in G c f a und eingestr. d stimmten, und auch auf eine ziemlich gleiche Weise wie die Laute gespielt wurde.

Caligula, Cajus Cäsar Augustus Germanicus, römischer Kaiser, Sohn des Germanicus und der Agrippina, geb. 12 n. Chr. im Lager, und unter den Legionen auferzogen, wo er auch von den Soldaten zuerst den Beinamen Caligula erhielt. Ein Günstling des Kaisers Tiberius ward er mit Ehrenstellen und Auszeichnungen überhäuft und entging allein dem grausamen Schicksale seiner Eltern und Geschwister. Endlich dem Kaiser zunächst stehend maßte er sich nach dessen Tode (wie es heißt, von ihm durch ein langsam wirkendes Gift ermordet) 37 die Alleinherrschaft an, ward aber seiner unendlichen Grausamkeiten und vielen schändlichen Handlungen wegen, die aufzuzählen hier nicht der Ort ist, schon im 4ten Jahre seiner Regierung und im 29ten seines Lebens, am 24. Januar des Jahres 41, das Opfer einer Verschwörung. Ein vorzüglicher Sänger soll er gewesen seyn, dessen leidenschaftliche Vorliebe für die Tonkunst oft keine Grenzen kannte. Sueton nennt ihn deshalb in seiner Geschichte auch nur schlechtweg den Sänger, so wie Friedrich der Große unter seinen Feinden einst nur spottweise der Flötenspieler hieß. Wenn C. ein Schauspiel oder eine öffentliche Musik u. dgl. hörte, was ihm gefiel, so drang es ihn, immer laut mitzusingen. Zur Verbesserung und Ausbreitung der Kunst übrigens hat er unseres Wissens Nichts beigetragen, nicht einmal ihr den wohlthätigen Einfluß auf sein eigenes in Leidenschaften ersticktes Herz gestattet, den auszuüben sie im Stande gewesen wäre.

Call, Leonhard von, machte sich seit 1802 von Wien aus anfangs durch Flötenduette und Flötentrios, Serenaden für Guitarre allein, für Guitarre und Flöte, auch Variationen für diese Instrumente, auch mit Violinbegleitung, und durch Duette für Oboe und Fagott bekannt. Am schnellsten wurden seine Gesänge und Lieder, als Duette für Tenor und Sopran mit Guitarre, Gesänge für Sopran, Tenor und Baß mit Clavierbegleitung und ganz besonders durch viele Hefte 3 und 4 stimmiger Männergesänge ohne Begleitung verbreitet, und fast überall in Deutschland gesungen. Kann man auch bei weitem den meisten eine sehr starke Familienähnlichkeit, eine ziemlich gleichförmige Manier der Bewegung, auch eine gewisse Leichtfertigkeit nicht absprechen, so sind doch auch wiederum alle so unterhaltend, für eine gemischte fröhliche Gesellschaft namentlich beim Mahl und beim Becher so zweckmäßig, gefällig, leicht, munter und volksmäßig, ohne zu tief ins Triviale zu versinken (Ausnahmen giebt es freilich), daß es sich sehr wohl begreifen läßt, warum sie an allen Orten und Enden ungemein schnell zu allgemeinen Lieblingen sich erhoben. Wir selbst haben uns spätestens seit 1807 in unsern Universitätsjahren mit einem Theile seiner 3 und 4 stimmigen Männergesänge in gesellschaftlichen Männervereinen ergötzt. Wenn nun schon damals in Deutschland solche und ähnliche Männerchöre erklangen, auch in gemischten Gesellschaften schon sehr beliebt waren, wie kann dann Hr. Hans Nägeli behaupten, er habe 1810 den Männerchorgesang zuerst geschaffen? Er wird diese übereilte Behaup-

tung wohl von selbst aufgeben, wie es sich gebührt. — Wie es übrigens allen solchen Volkslieblingen geht, so erging es auch dem Hrn. v. Call; er wurde von den Musikalienverlegern des lebhaften Absatzes wegen so sehr zum Vielschreiben angeregt, daß Manches mit unterlaufen mußte, was auch selbst der leichten Unterhaltung nicht lange genügen konnte. Er schrieb gegen 100 Hefte. Dennoch gebührt dem populären Künstler Dank und Nachruhm. Auch als Mensch, Freund und Staatsbürger, nicht weniger als liebender Vater wird er von Allen gerühmt, die ihn kannten. Er starb im Jahr 1815 zu Wien. — Auch wird noch eines österreichischen Obristen, Namens v. Call, gedacht, der sich in Zürich 1814 auf eine seltene Weise als großer Bravour-Kunstpfeifer mit dem bloßen Munde auszeichnete. Nicht nur die Geschwindpassagen, sondern auch lange Kettentriller durch ganze und halbe Töne pfiff er völlig rein und rund. Dies Alles trieb er jedoch nur in Privatgesellschaften, nicht öffentlich. Dabei war nichts störend, als die gewaltigen Grimassen, die manche Tongänge durchaus nöthig machten. Es giebt mancherlei Bravour unter dem Monde. †b.

Calcott, J. W., Baccalaureus der Musik, Organist an der St. Paulskirche, im Coventgarden-Theaterorchester und in dem Asylum zu London, ein auch mit der deutschen Literatur sehr vertrauter Tongelehrter heftiger Gegner des Kirnbergerischen Systems. Schon in den 90r Jahren des vorigen Jahrhunderts ward er, wie aus guten Quellen Gerber versichert, in England unter die vorzüglichsten Meister seiner Kunst gezählt. Im J. 1799 kündigte er an: Practical Dictionary of Music; compiled from the most approved Treatises; the authentic MSS. of Dr. Arnold, Dr. Boyce etc. including some articles of an historical and theoretical nature. Uns ist das vielversprechende Werk nicht zu Gesicht gekommen, haben auch von dessen wirklichem Erscheinen keine Anzeige gesehen; statt dessen aber mehrere Canons, Anthems, Catches ꝛc. ꝛc., welche bei Clementi in London erschienen sind, und ihrem Verfasser einen nicht unbedeutenden Rang unter den neueren Componisten Englands verschaffen.

Callegari ist ein oft vorkommender Druckfehler für Calegari.

Callnicos nannten die alten Griechen den bekannten, mit Gesang begleiteten, Siegestanz, der dem Hercules zu Ehren veranstaltet wurde. Wörtlich heißt es: mit schönem Siege, der einen schönen Sieg erkämpfet hat. Wie jener Tanz, und noch mehr: wie der denselben begleitende Gesang beschaffen war; worin er bestand? läßt sich nicht mehr ermitteln. 48.

Calliope, eine von den neun Musen, des Jupiter und der Mnemosyne Tochter. Nach Hesiod ist sie die älteste oder vielmehr vortrefflichste unter ihren Schwestern, und steht den Königen zur Seite, die Lieblinge der Musen sind und von ihnen die Gabe der Beredsamkeit und des Gesanges empfangen haben. Deshalb wurde sie als Vorsteherin des Heldengedichtes verehrt und von den alten Dichtern und Musikern oft auch als überhaupt die Beschützerin des Liedes und ins Besondere der Kriegslieder besungen. So erzählt wenigstens Ausonius. Ihr Attribut, durch welches sie sich von den übrigen Musen unterscheidet, ist eine Papierrolle, die sie in den Händen hält, und gemeiniglich so, als hätte sie dieselbe so eben erst zusammengerollt, cf. Le Pitture Ant. d'Ercol. II. t. 9. — Orpheus wird für ihren Sohn ausgegeben. Dr. Sch.

Callissoncini — ein großes Calascione, ein Calas. mit einem sehr langen Halse; s. Calascione.

Calliwoda, schreibt sich gewöhnlicher Kalliwoda.

Calmet, Augustin, Benedictiner-Mönch, von der Congregation des heil. Vannus, und zugleich ein sehr gelehrter Musiker, der sich besonders um die Geschichte der hebräischen Musik viele Verdienste erworben hat; war geb. zu Mesnil la Horgne bei Commercy im Bisthume Toul am 26. Febr. 1672, trat als Student 1688 in seinen Orden, unterrichtete darauf von 1698 bis 1704 die jungen Geistlichen in dem Kloster Moyen-Moutier, wurde Unter-Prior in der Abtey Münster, nach dem Abt und Prior in mehreren Klöstern, zuletzt seit 1728 Abt zu Senones, und starb am 20. Octbr. 1757 zu Paris. Er ist der Verfasser von vielen schätzenswerthen Werken; hieher gehört davon nur sein „Commentaire literal sur tous les livres de l'ancien et du nouveau Testament." Par. 1707—1716. 23 Bde. 4. u. 6 Bde. in fol. (hat verschiedene Ausgaben erlebt). Bei Gelegenheit der Psalmen theilt er darin mit: „Dissertation sur la Musique des Anciens et en particulier des Hebreux," u. „Dissertat. sur ces 2 Termes hebreux: Lamnazeach et Sela," welche beide Abhandlungen in einer lateinischen Uebersetzung in Ugolini's Thesaur. ant. sacr. T. XXXII. aufgenommen worden sind. Ebend. steht pag. 775 ff. auch: Aug. Calmet Dissertatio in musica instrumenta Hebraeorum, mit vielen Abbildungen der alten hebräischen Instrumente, sammt den dazu nöthigen Erklärungen. Wahrscheinlich ist dies ebenfalls eine Uebersetzung einer früheren französischen Ausgabe. Vergl. Forkels Literatur.

Calmus (der Vorname ist nie bekannt geworden) war Virtuose auf dem Violoncell und bewährter Componist für sein Instrument, im Jahr 1797 bei dem damals neu errichteten Nationaltheater zu Altona engagirt. Reisen, welche er in demselben Jahre noch durch die nördlichen Gegenden Deutschlands machte, und auf denen er überall den verdienten Beifall ärndtete, brachten ihm 1800 den Ruf als erster Violoncellist in die Capelle zu Dresden, wo er dann leider schon im Januar 1809 starb. Er soll auch auf der Violine eine bedeutende Fertigkeit gehabt, dieselbe aber nicht wie gewöhnlich, sondern nach Art des Violoncell's, zwischen den Knien, und mit viel Ausdruck gespielt haben; eine Liebhaberei übrigens, oder vielmehr Spielerei, die wahrlich nicht zu der allgemeinen Nachahmung zu empfehlen ist, der sie ein Berichterstatter im Mode-Journal vom Monat März 1800 pag. 147 für würdig hält. 6.

Calori, Signora, eine zuihrer Zeit vielgerühmte italienische Sängerin, geb. in Mailand um 1736. Ihr erstes Auftreten fällt in das Jahr 1750; in der nächsten Zeit darauf machte sie eine Reise durch ihr Vaterland; 1755 ging sie nach England und sang 1756 auf den Theatern zu London, von wo aus sich ihr großer Ruf über fast ganz Europa verbreitete. Man rühmte an ihr eine ungewöhnliche Kehlfertigkeit, viel Klang und einen weiten Umfang der Stimme, und überhaupt eine seltene gründlich musikalische Bildung. 1770 glänzte sie noch als Prima Donna an der italienischen Oper zu Dresden. 1774 kehrte sie in ihr Vaterland zurück, wo sie gegen 1790 gestorben zu seyn scheint, nachdem sie schon seit 1783 nicht mehr öffentlich aufgetreten war. Ueber ihre Action schweigen alle vorliegenden Berichte, und wir müssen daher glauben, daß sie in solcher nicht den hohen Grad von Kunst erreichte, auf welchen sie als bloße Sängerin hat Anspruch machen dürfen.

Calviaire oder Calviere, Guillaume Antoine, seit 1738 erster Königlicher Organist zu Versailles, war ein Schüler des berühmten Cou-

perin und wahrhafter Meister seiner Kunst; geb. zu Paris 1695. Marpurg in dem ersten Bde. seiner Beiträge pag. 449 sagt von ihm, daß er mit einer tiefen Einsicht in die Harmonie zugleich ein sehr fruchtbares Genie und die vollkommenste Fertigkeit im Spielen, besonders der Fugen, verbunden habe, und außerdem im Umgange ein sehr angenehmer und gefälliger Mann gewesen sey. Er hat Vieles für Orgel, und namentlich mehrere vortreffliche Motetten und andere Kirchenstücke componirt, wovon aber unserer Zeit nichts aufbewahrt worden ist. Er starb zu Versailles am 18. April 1755.

Calvisius, Sethus. Dieser ausgezeichnete Gelehrte, Chronolog und Tonkünstler wurde geb. am 21. Febr. 1556 zu Gorschleben unweit Sachsenberg in Thüringen, wo sein Vater, Jacob Kalwitz (wie er auch eigentlich heißt, aber auf seinen Werken nennt er sich immer Calvisius), als ein armer Bauer lebte, und erhielt seine erste Bildung auf der lateinischen Schule zu Frankenhausen, wo ihm auch Unterricht in der Singekunst ertheilt wurde. Der Mangel an Unterstützung von Seiten seiner Eltern, und seine gute Stimme waren Ursache, daß er nach dreijährigem Aufenthalte daselbst nach Magdeburg in das öffentliche Singechor kam. Hier erweiterten sich nicht nur seine musikalischen, sondern durch rastlosen Fleiß wußte er sich auf dem dasigen Gymnasium auch so viel Sprach- und andere gelehrte Kenntnisse zu erwerben, daß er mit dem wenigen Gelde, welches er durch Unterricht (namentlich im Clavierspiele) sich verdient und erspart hatte, später die Universitäten zu Helmstädt und dann zu Leipzig beziehen und vermittelst des fortgesetzten Musik-Unterrichtes längere Zeit frequentiren konnte. In Leipzig trug dazu vornehmlich die Anstellung als Musikdirector an der Paulinenkirche bei, die ihm seine äußere Existenz ziemlich sorgenfrei machte. Von 1582 bis 1592 war er darauf Cantor in Schulpforte. In letzterem Jahre erhielt er den Ruf als Cantor und Schulcollege an die Thomasschule zu Leipzig, womit dann 1794 noch die Stelle des Musikdirectors verbunden wurde. Dieses Amt trat er am 19. Mai des genannten Jahres mit der Aufführung einer von ihm componirten Kirchenmusik an. Die Anerkennung, welche sein thätiges Streben in der Verbesserung namentlich des Musik-Unterrichtes an jener Lehranstalt, und überhaupt seine rühmlichste Verwaltung der ihm anvertrauten Aemter allgemein in Leipzig fand, machte ihm den Aufenthalt daselbst so angenehm und die Stadt selbst so lieb, daß mehrere der ehrenvollsten Berufungen, welche von Frankfurt und Wittenberg an ihn ergingen, unter den vortheilhaftesten Bedingungen dort verschiedene Professuren anzunehmen, ihn nicht bewegen konnten, seine Stellung noch einmal zu ändern, und er starb daher in Leipzig am 24. November 1615 (nicht 1617, wie es a. a. O. heißt). Nach den vielen gründlichen, auch in vortrefflichstem Latein abgefaßten, theoretischen und practischen musikalischen Werken zu urtheilen, welche er der Nachwelt hinterlassen hat, sollte man glauben, die Musik sey sein einzigstes, oder doch hauptsächlichstes Studium gewesen; allein nicht weniger thätig war er auch auf dem Gebiete der Chronologie und Astrologie, die damals noch in hohem Ansehen stand. Mehrere höchst wichtige Werke, deren Anführung aber wir hier übergehen (Gerber hat sie in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon aufgezählt; auch in Brockhaus's Conversations-Lexicon sind sie namhaft gemacht), zeugen davon, so wie die hohe Achtung, mit welcher Scaliger, Casaubon, und Patavius in dieser Beziehung von ihm reden. Vielleicht hatte die Lähmung seines rechten Knie's, die er sich durch einen tiefen Stich in dasselbe mit dem Federmes-

ser, das er einstmals im J. 1602 beim Niederfallen mit den Knieen auffangen wollte, zugezogen hatte, und die ihm das Gehen sehr erschwerte, zu einer solchen eminenten geistigen Thätigkeit nicht Wenig beigetragen. Seine musikalischen Werke sind: „Melopoia, sive Melodiae condendae ratio, quam vulgo Musicam poeticam vocant, ex veris fundamentis extructa et explicata", Erfurt 1582 u. 2te Aufl. 1592. 8. — „Harmonia cantionum ecclesiasticarum a M. Luthero et aliis viris piis Germaniae compositarum (4stimmig im Contrapunct)". Leipz. 1596 u. 2te Aufl. 1597, 3te Aufl. 1612. u. 4te Aufl. 1622. 4. — „Exercitationes musicae duae. Quarum prior est, de modis mus., quos vulgo Tonos vocant, recte cognoscendis et dijudicandis. Posterior, de initio et progressu Musices, aliisque rebus eo spectantibus". Leipz. 1600. 8. (Beide auch unter besonderem Titel erschienen, und mit einer 3ten Abhandlung vermehrt 1610). „Teutsche Tricinia, mehrentheils aus den Psalmen Davids, neben anderen geistlichen und politischen Texten zu singen und sonst auf Instrumenten zu üben". Leipz. 1603. 4. — „Compendium Musicae practicae pro incipientibus conscriptum a S. C.". Leipz. 1594, 2te Aufl. 1602 u. die 3te Aufl. unter dem Titel „Musicae artis praecepta nova et facillima" etc. Jena 1612. 8. (In diesem Werke thut er die Unschicklichkeit der 6 Sylben der Guidonischen Solmisation zu den 7 Tönen ausführlich dar, und giebt der Bocedisation den Vorzug. Wie bekannt wurde die Solmisation gleichwohl bis auf Mattheson beibehalten. Die darin enthaltenen merkwürdigen 12 Regeln zur Bildung eines Singechors hat Forkel in dem 2ten Bd. seiner Geschichte pag. 63 vollständig aufgenommen). — „Biciniorum libri duo, quorum prior 70 continet ad sententias Evangeliorum anniversariorum a S. C. Musico decantata; posterior 90 cum et sine textu, a praestantissimis Musicis concinnata". Leipz. 1612. 4. — „Der 150ste Psalm für 12 Stimmen auf 3 Chöre". Leipz. 1615. „Der Psalter Davids gesangweis, von Dr. C. Beckern seel. verfertigt, aufs Neue mit 4 Stimmen abgesetzt". Leipz. 1617. 8. — Und außerdem componirte er noch eine Menge großer Hymnen und Motetten, die nicht zum Drucke gelangten, aber auch jetzt noch in mehreren Privatsammlungen theuer aufbewahrt werden. 20.

Cambert, Mr., um die Mitte des 17. Jahrhunderts Organist an der Honoriuskirche zu Paris und Concertmeister der Königin-Mutter, Anna von Oesterreich; in der Geschichte der französischen Musik höchst merkwürdig als der erste französische Operncomponist. Zwar waren vor ihm schon sogenannte Singgedichte und kleinere dramatische Dichtungen unter Begleitung irgend einer Musik, und von französischen Meistern componirt, auf den Theatern zu Paris aufgeführt worden; allein ein eigentlich musikalisches Drama, woraus später die Oper in der Gestalt hervorging, in welcher wir mit Frankreich sie jetzt besitzen, kannte die französische Kunst noch nicht, und nichts war daher wohl natürlicher, als daß das Schäferspiel, welches C. 1659 zuerst in Paris zur Aufführung brachte, die außerordentlichste Theilnahme fand, und noch mehr seine „Ariadne", ein zweites Schäferspiel, das er 1661 veröffentlichte. 1669 verband er sich förmlich als Operncomponist mit dem Abt Perrin, der ein Königl. Privilegium auf Opern-Vorstellungen erlangt hatte, und widmete von da an alle seine Mußezeit der dramatischen Composition. Unter den nächstfolgenden seiner Arbeiten werden als die vorzüglicheren angegeben: „Pomona," ein Schäferspiel, welches 1671, und „Les peines et les plaisirs de l'amour", ein dergl., welches 1672 aufgeführt wurde. In eben diesem Jahre aber war das erwähnte Privilegium abgelaufen, und Lully, der schon einige

Jahre früher als sein gefährlicher Nebenbuhler aufgetreten war, wußte sich in den Besitz desselben zu setzen; und damit hatte auch C—s Periode in Frankreich ein Ende. Er gab sich alle Mühe, über, oder doch wenigstens neben Lully sich zu erhalten, und längere Zeit auch blieb der Sieg unentschieden: die schlechteren Sitten und der oft anstoßende satyrische Character Lully's ließen C. bei einer gewissen Classe des Publicums immer noch in einem höheren Werthe erscheinen, namentlich trug dazu auch die Achtung viel bei, mit welcher die meisten Pfaffen seinen Umgang nicht allein nicht verschmäheten, sondern sogar suchten; allein blos auf die Kunst beschränkt konnte er doch gegen die außerordentlichen und vor den seinigen weit hervorragenden Talente jenes, damals noch jungen, Meisters nicht ankommen, und aus Verdruß hierüber verließ er 1673 Frankreich und ging nach England. Seine Aufnahme daselbst war die erwünschteste; kaum in London angekommen erhielt er sogleich die Aufforderung, eins seiner Schäferspiele dort aufzuführen; der große Beifall, den dasselbe bei Hofe und beim Publicum allgemein fand, machte es ihm leicht, dem musikalischen Drama, so wie er es in Frankreich geschaffen hatte, auch in England einen allgemeineren Eingang zu verschaffen, und dadurch sich gleichsam zum Begründer der Oper unter zwei ganz verschiedenen Nationen zu erheben. König Carl II. ernannte ihn dafür 1674 zum Obercapellmeister an seinem Hofe. Das aber erregte den Neid der aus Italien verschriebenen Sänger und Musiker, und kein Mittel blieb unbenutzt, nun auch das italienische Melodrama nach England zu verpflanzen, was der eitle Nationalstolz denselben als eine heilige Pflicht gegen ihre Kunst erscheinen ließ. Die Offenheit und Biederkeit seines Characters, aller Intrigue fremd, gaben ihm nicht Mittel und Wege, den Cabalen zu widerstehen, die allseitig gegen ihn gespielt wurden, und die Bitterkeit, mit welcher man ihn verfolgte, zerrüttete seine Gesundheitszustände so sehr, daß er, noch ehe der Kampf mit seinen Gegnern vollendet war, schon 1677, im 60sten Jahre seines thätigen und ruhmvollen Lebens, zu London starb, wornach denn jene desto ungehinderter ihren Zweck erreichen konnten. 17.

Cambini, Giuseppe, wie er gewöhnlich genannt wird; vielleicht mit Giovanni zu verwechseln, da man auf mehreren Ausgaben seiner Werke auch Jean findet. Er war aus Lucca gebürtig. Sein Geburtsjahr ist nicht genau aufgezeichnet worden. Man kann es jedoch zwischen 1745 und 1750 setzen. Wir schließen dies aus einem kurzen Aufsatze, „über Ausführung der Instrumentalquartetten", den er selbst schrieb und der mit seines Namens Unterschrift im 6ten Jahrg. der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1804 in Nr. 47 mitgetheilt wurde. Hier erzählt er, nachdem er das genaueste Einstudiren der Quartetten beschrieben und empfohlen hat, daß er in seiner Jugend selbst 6 glückliche Monate in solchem Studium und solchem Genuß verlebt habe. Drei große Meister, Manfredi, der vorzüglichste Violinist in ganz Italien in Hinsicht auf Orchester- und Quartettspiel, Nardini, der als Virtuos durch die Vollendung seines Spiels so berühmt geworden, und Boccherini haben ihm die Ehre erzeigt, ihn als Bratschisten unter sich aufzunehmen; sie hätten zusammen Haydn's Quartette und die neuen Boccherini's studirt. Aus der Geschichte dieser Männer und aus seiner eigenen ergiebt sich obige Annahme seines Geburtsjahres. 1770 war Cambini in Paris, machte sich bald als großer Violinspieler berühmt und wurde darauf unter die Mitglieder der königl. Academie der Musik aufgenommen. Hier componirte er nun seit 1770 oder 71 eine Menge Instrumental-Werke, auch zwei Opern (les

Romans“ 1776 und „Rose d'amour“ 1778). Im J. 1783 waren bereits 35 Werke gedruckt. Gerber giebt in seinem alten Tonkünstler-Lexicon gegen 5 Dutzend große concertirende Sinfonien an; 12 Dutzend concertirende Violinquatuors und sehr viele Trio's, Duetten ꝛc., worunter die für Violine die besten, aber auch die schwierigsten, die für Clavier die schlechtesten genannt werden. Noch 1800 wurde in Paris von seinen Arbeiten Einiges gestochen. In Frankreich galt dieser Mann überhaupt am meisten, so daß er 1788 Maitre de Chant et de Composition genannt wurde. In Deutschland machten seine Werke sehr wenigen Eindruck und wurden selbst in jenen Zeiten nur selten vorgetragen. Daß er als ausübender Musiker viel leistete und wußte, was zu einem Künstler gehöre, beweist der angeführte, von ihm geschriebene Aufsatz. Seit 1804 scheinen ihn größere Talente, sowohl practische als theoretische, verdrängt zu haben, oder er trat, das herannahende Alter fühlend, freiwillig zurück. Man schwieg seit dieser Zeit von ihm gänzlich; sein Spiel und seine sehr zahlreichen Compositionen wurden vergessen, so daß auch nicht einmal sein Todesjahr angegeben werden kann. G. W. Fink.

Cambio, Perissone, ein Componist aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts. Burney hat in den 3ten Band seiner Geschichte pag. 215 eine „Villota a 4 voci“ von demselben als Probe aufgenommen, und ist seinem Urtheile zu trauen, so wäre C., da jener noch mehrere Arbeiten von ihm gesehen haben will, einer der vorzüglichsten Meister seiner Zeit gewesen. Da wir außer jener Villota keine Composition von C. je gesehen haben, so müssen wir die Richtigkeit von Burney's Urtheil dahingestellt seyn lassen. Dem Titel nach ist uns nur bekannt „Canzone Villanesche, alla Napolitana.“ Venez. 1551 (woraus Burney eben jene Probe mittheilte), und „Madrigali à 4 voci, con alcuni da Cipriano Rore.“ Venez. 1547. Dieselben befinden sich noch jetzt auf der Bibliothek zu München.

Camene, s. Camöne.

Cameradschaft, s. Kameradschaft.

Camerlocher, Placidus von, nannte sich gewöhnlich Don Placido de C., auch Cammerlocher, starb als Rath und Capellmeister des Fürstbischofs von Freisingen im Jahre 1776. In der Zeit von ohngefähr 1730 bis 1750 war er Cammermusikus und Domherr in München, als welcher er sich durch mehrere zu Amsterdam gestochene Sinfonien für Orchester, und die Oper „Melissa tradita“ rühmlichst bekannt machte. Besonders beliebt waren aber damals schon seine in Musik gesetzten Meditationen. Um 1750 kam er nach Freisingen als Chorherr und Domcapellmeister; zum Rath ward er einige Jahre später ernannt. Er soll ein vortrefflicher Orgel-, Lauten- und Violinspieler gewesen seyn. Gerber will in den Sinfonien sehr viel Neues gefunden haben, und meint, daß sie die Veranlassung zu den nachgehends so sehr beliebten concertirenden Quartetts gegeben hätten. Für die Laute componirte C. 18 Trio's in 3 Lieferungen, und für die Violine 24 dergl. in 4 Lieferungen. Sein letztes gedrucktes Werk waren 6 Sinfonien für 4 Bogeninstrumente, 2 Hörner und 2 Trompeten; sie erschienen zu Lüttich. In seinem Alter widmete er sich hauptsächlich dem Unterrichte, und nicht ohne Erfolg, da mehrere der nachmals beliebtesten Componisten aus seiner Schule hervorgegangen sind.

Camidge, ein noch vor wenigen Jahren in London sehr beliebter und auch achtungswerther Tonkünstler, Claviervirtuos und sehr thätiger Componist für sein Instrument, der sich mitunter jedoch auch als Opern-

componist nicht ohne Glück versucht hat. Von letzterer Seite ist er uns zwar nur nach Hörensagen bekannt, allein die Favorit-Gesänge, welche aus seinen Opern „The Weeping Willow“ und „Honest Colin“ gedruckt erschienen sind, lassen in gewisser Beziehung recht wohl auf eine gute Bearbeitung des ganzen Werkes schließen. Als Claviercomponist, als welcher er sich schon seit 1780 bewährt zeigte, ist er in Deutschland besonders durch seine Sonaten, die zugleich die Stelle von Etuden vertreten sollten, bekannt geworden. Es sind deren wohl 6 größere Lieferungen erschienen, worunter mehrere mit passender Violinbegleitung. Variationen und andere Stücke für Clavier und Gesang, welche wir in einigen Catalogen von ihm angekündigt finden, sind uns unbekannt. 19.

Cammerlocher, s. Camerloher.

Cammermusik, s. Kammermusik.

Cammermusikus, s. Kammermusikus und Titulatur.

Cammersänger, s. Kammersänger.

Cammerton, s. Kammerton.

Camönen oder Camenen heißen auch die Musen, weil Numa ihnen einen Quell und Hain weihete, wo er seine meisten Gesänge, d. h. Gesetze und Ordnungen, niederlegte. Uebrigens ist dies eine Verwechselung, denn Camena ist eigentlich gleichbedeutend mit Carmenta, und dies ist eine prophetische Gottheit, welche unter Evander diejenige pelasgische Colonie mit aus Arcadien gebracht haben soll, welche zuletzt in Latium einwanderte, daher der Mythus sie auch zur Mutter des Evander (mit dem Merkur) machte. Nach Anderen hat es auch nur zwei Camenen (carmentes) gegeben, die immer siegende Schicksalsgöttinnen waren, weil ihnen die Vergangenheit und Zukunft gleich offenkundig war. Dieselben heißen daher auch unter dem Namen Carmenä die Göttinnen der Geburt. Aber auch diese verwechselten die Lateiner später wieder, nach der Auslegung welche sie von den alten griechischen Mythen machten, mit den Camenä, d. h. Sängerinnen, als Beiname der Musen, was namentlich der ganze Mythus von der Camese, des Janus Gemahlin, beweist. Dr. Sch.

Campagnoli, Bartolomeo, geb. am 10. Septbr. 1751 in Cento bei Bologna, erhielt nach seinem eigenhändigen, italienisch geschriebenen Berichte den ersten Unterricht auf der Violine von dall'Ocha, einem Schüler Lolli's und wurde von seinem Vater, einem Kaufmanne, 1763 zur weitern Ausbildung nach Modena geschickt, daselbst den Unterricht des Don Paolo Guastarobba, eines Schülers Tartini's, zu genießen, wo ihm zugleich Composition beigebracht wurde. Nach seiner Rückkehr in seine Vaterstadt 1766 wurde er im dortigen Orchester angestellt. 1768 hatte er das Glück, dem durch Cento reisenden Lamotta so sehr zu gefallen, daß dieser den jungen Virtuosen mit nach Venedig und Padua nahm. 1770 begab er sich zum ersten Male nach Rom, wo sein Spiel mit großem Beifalle aufgenommen wurde. In Faenza hielt ihn der Capellmeister Paolo Alberghi, ein großer Meister auf der Violine, 6 Monate auf. Von hier reiste er nach Florenz, um den berühmten Nardini zu hören, der ihn so sehr fesselte, daß er sich in seine Lehre begab und 5 Jahre dort zubrachte, während welcher Zeit er im Orchester die zweite Violine leitete und viele Schüler erhielt. 1775 unternahm er seine zweite Reise nach Rom, wurde dort im Theater Argentina als Führer der zweiten Violine angestellt, und gab viele Concerte mit Beifall. Hier erhielt er vom Fürstbischofe von Freisingen den Ruf als Capellmeister, dem er dann 1776 zwar folgte,

aber nur auf 2 Jahre, da ihn seine Neigung zu reisen 1778 in Gesellschaft des berühmten Fagottisten Reinert nach Polen trieb. In Grodno verweilten sie 3 Monate, eben so lange in Warschau, und reisten dann über Breslau und Dresden zurück. Hier nahm ihn der Herzog von Curland, Carl, als Cammermusiker und Musikdirector in seine Dienste. 1783 beurlaubte er sich von Dresden aus zu einer Kunstreise nach Stralsund und Stockholm, in welcher Hauptstadt er sich 3 Monate aufhielt und zum Mitgliede der Königl. Schwedischen Academie ernannt wurde, wie er auch schon früher in die Academie degli Erotosinfonie zu Faenza aufgenommen worden war. Auf der Rückreise ließ er sich in Gothenburg, Copenhagen, Schleswig, Hamburg, Ludwigslust und Potsdam hören. Nicht lange hatte er wieder in Dresden sein Amt verwaltet, als es ihn zog, sein Vaterland wiederzusehen. 1784 ging er über Leipzig, Weimar, Nürnberg, Baireuth, Anspach, Regensburg, München, Salzburg und Inspruck nach Verona, überall Concerte gebend, desgleichen in Mantua, Venedig, Florenz, Cento, Bologna, Parma und Mailand. 1786 verlebte er einige Monate in Prag, setzte seine Reise fort über Berlin, Hamburg, Hannover, Braunschweig, Cassel, Göttingen, Frankfurt, Mainz, Mannheim und Coblenz, worauf er in Dresden blieb bis 1788, wo er abermals eine Kunstreise nach Italien antrat. Nach Beendigung derselben blieb er bis zum Tode des Herzogs Carls in dessen Diensten in Dresden. Von hier aus wurde er 1797 als Concertmeister nach Leipzig berufen, wo er als Vorgeiger in den dasigen Abonnementsconcerten und in den Hauptkirchen sein Amt rühmlich verwaltete. Da er Paris noch nicht gesehen hatte, so reiste er im Jahre 1801 dahin. Dort hatte er die Freude, seinen Freund Cherubini wieder zu sehen und Kreutzers große Meisterschaft zu bewundern. Als Violinvirtuos ließ sich C. zwar öfter in eigenen Compositionen hören, daß er aber nur allein diese eigenen Werke vorgetragen habe, stimmt nicht mit der Wahrheit überein. Auch mit den glänzendsten Concerten der damaligen Zeit von Rode und Kreutzer erfreute er das Publicum durch lebhaften, netten und zierlichen Vortrag; Concerte des damals öfter und gern gehörten Viotti wurden von ihm nicht selten und zwar, nach den Nachrichten der Leipziger allgem. musikal. Zeitung, meisterhaft gespielt. Noch in seinem Alter spielte er das A Dur-Concert von Kreutzer, so fern es auch seinem eigenthümlichen Style zusagte, mit wahrem Jugendfeuer und eben so großer Innigkeit als präciser Gewandtheit. Neben und in seiner Lebhaftigkeit wurde seine Anmuth und seine Zierlichkeit hochgeschätzt. Der Ton selbst war rein und schön, auch in Doppelgriffen, die zu jener Zeit selten voller und runder gehört wurden. Von seinen Compositionen wurden gedruckt: VI Sonate für Violine und Baß, zu Florenz; XVIII Duos per Flauto e Violino, op. 1, 2 und 4 zu Berlin; III Concerti p. Flauto solo, op. 3 Liv. 1, 2, 3, zu Berlin; VI Sonate a Viol. e B. op. 6, zu Dresden; das Uebrige in Leipzig, als: VI Variazioni per Violino, op. 7 und 8; III Duetti per due Violini, op. 9; VI Fughe per Violino solo, op. 10; XXX Preludi per Viol. solo, op. 12; VI Polonaises p. V. solo, op. 13; VI Duos pour II Violini, op. 14; l'illusion de la Violè d'amour, Sonate nocturne, Oeuv. 16; l'art d'inventer à l'improviste des Fantaisies et Cadences etc. Oeuv. 17; VII Div. p. le Violon pour l'exerc. de 7 princ. positions etc. Oeuv. 18; III Duos p. 2 V., op. 19; Recueil de 101 pieces fac. et progr. pour le Violon, op. 20, Liv. 1 et 2. — Alle diese Erzeugnisse wurden instructiv, angenehm, verständig und mit dem Zeitgeschmacke möglichst fortgehend gefunden. Von seinen vielen, meist mit lebhaftem Beifalle aufgenommenen Concerten, die angenehm und pikant genug waren nach der Meinung und dem Geschmacke

jener Zeit, die von der neuesten im Nachreden nicht wenig übertroffen worden ist, ist nur ein einziges im Drucke erschienen, Concerto p. le V. Oeuv. 15 in B. Man würde jetzt schwerlich viel nach ihnen fragen, so lobenswerth sie auch sind und so nützlich die meisten für Violinspieler bleiben, die sich allseitig bilden wollen. Auch als guter und sehr gefälliger Quartettspieler, was damals in Leipzig in häuslichen Zirkeln bedeutend gepflegt wurde, zeichnete sich Hr. C. aus. Er war daher überall gern gesehen, unter Andern auch seiner possierlichen deutschen Sprache wegen, die er, so lange er auch in Deutschland war, nie recht erlernen konnte. Sollte das Orchester ein Stück wiederholen, rief er ihm zu: „Ein ander Mal." Kam eine ungewiß geschriebene Note vor, drückte er sich so aus: „Dieser Not, sie stehen in der Verzweiflung." Mit seinen Geldangelegenheiten war er nicht immer in Ordnung, sorgte aber bestens und mit Aufopferung für das Fortkommen seiner Kinder. 1808 hatte er seine zweite, 13jährige Tochter Albertina so weit herangebildet, daß sie als Sängerin im großen Concerte einen beifälligen Versuch machte. Nachdem Ceccarelli in Dresden sie und ihre jüngere Schwester Gianetta weiter gebracht hatte, führte der Lehrer die ältere in einem eigenen Concerte 1810 dem Publicum vor, das ihre Fortschritte außerordentlich und die Stimme voll, kräftig und umfangreich fand, worauf sie noch in demselben Jahre als Concertsängerin in Leipzig angestellt wurde. Auch Gianetta versuchte sich hier öfter mit noch schwacher Stimme. Im Sommer 1816 unternahm C. mit seinen beiden Töchtern eine Reise nach Italien, um ihrer Ausbildung willen. In Florenz trat Fräulein Albertina im „Corradino" von Paveſi auf und gefiel ihrer frischen vollen Stimme und der guten Methode wegen. Unterdessen hatte hier in Leipzig Hr. A. Matthäi C—s Stelle verwaltet. Nach ihrer Rückkehr 1818 fand man, daß die jüngere viel gewonnen und die ältere nichts verloren habe. Noch in demselben Jahre machten beide Sängerinnen einen Versuch auf dem Theater zu Frankfurt a. M., der so beifällig ausfiel, daß sie dort angestellt wurden. Hr. C. legte daher sein Amt in Leipzig völlig nieder, um mit seinen Töchtern zu leben. Bald zeichnete sich Fräulein Albertina durch Ausdauer und Geschmack bei bedeutender Fertigkeit aus; 1820 wurden beide Schwestern in Hanover angestellt und im nächsten Jahre bewundert; Albertina als Königin der Nacht, Donna Anna und in ähnlichen Rollen; Gianetta hatte im Spiel seltene Fortschritte gemacht und ihre Stimme wurde der Lieblichkeit wegen reizend gefunden. Sie erhielt den lebhaftesten Beifall als Myrrha, Susanna (im Figaro), Donna Elvira, Amenaide, Pamira ꝛc. Der Beifall dauerte aus und die Sängerinnen wurden fortwährend geschätzt, wenn sie auch späterhin weniger genannt und nicht in den ersten Rang gestellt wurden. Wir lesen jetzt öfter von einer Sängerin Campagnoli, die in Italien gefällt, können aber nicht sagen, ob dies einer der beiden Schwestern oder einer Anderen gilt. Der Vater, von dessen letzten Schicksalen nichts Bemerkenswerthes hervorzuheben ist, starb, irren wir nicht, in Hanover. Längst bemüheten wir uns vergeblich, einen zuverlässigen Lebenslauf seiner letzten Jahre und eine genaue Angabe seines Sterbejahres zu erhalten.

G. W. Fink. b]

Campanett, s. Glockenspiel.

Campanist, Glockenspieler, Carillonneur, s. Carillon.

Campesius oder Campisi, Domenico, Dominikanermönch aus Rayhalbut in Sicilien, trat um 1612 zu Palermo in den Orden, und

wurde als Componist sowohl hier als zu Rom, wo er sich nachher ums J. 1629 aufhielt, hoch geehrt, weshalb ihm auch in eben diesem Jahre der Papst die Dispensation zur Magisterwürde ertheilte. Von seinen Werken führt Gerber an: Libro 1 delli Motetti à 2, 3 e 4 voci. Palermo 1615. 4. — Libro II ebendersl. Palermo 1618. 4. — Concentus floridus 2, 3, 4 et 5 vocib. modulandus. Rom 1622. 4. — Lilia campi, 2, 3, 4 et 5 vocib. modulanda cum Completorio et Litaniis B. V. M. Rom 1623. 4. — Lilia campi 2—6 vocib. modulanda. Rom 1627. 4. Gerber fand dies Verzeichniß in Mongitor. Bibl. Sicul. T. I. p. 166 und in Allatii Apes Urban.

Campi, Madame Antonia, Kaiserl. Oesterreichische Cammer- und Hof-Opernsängerin in Wien. Sie war aus Polen gebürtig, kam ums Jahr 1785 als erste Sängerin zu der italienischen Operngesellschaft des Guardasoni, welche damals abwechselnd in Prag und Leipzig spielte, und heirathete hier bald darauf den bei dieser Gesellschaft befindlichen italienischen Baßsänger Campi; ihr Familienname aber ist bis jetzt nicht bekannt geworden. Im Jahre 1787 schrieb der unvergeßliche Mozart in Prag eigens für sie die Parthie der Donna Anna in der Oper „Don Juan", welche auch ihrer ausgezeichnet schönen, milden und weichen Stimme vollkommen angemessen war, und in welcher sanften und sentimentalen Rolle sie sich überall glänzenden und dauernden Beifall erwarb. So widmete sie ihr Talent und ihren Fleiß den Bewohnern Prag's und der Börse des Theaterunternehmers Guardasoni viele Jahre hindurch mit großer Aufopferung, und wurde demohngeachtet von letzterem schlecht belohnt und keineswegs anständig behandelt. Dieserhalb verließ sie Prag im Jahre 1801 und ging nach Wien, wo sie als erste Sängerin an Schikaneder's Theater an der Wien angestellt wurde und sich ebenfalls den wohlverdienten Beifall des Publicums zu erhalten wußte. Zu Anfang des Jahres 1818 kam sie in Wien als erste Sängerin zum Hof-Opern-Theater und wurde 1820 zur Kaiserl. Cammersängerin ernannt. Im Herbst 1818 gab sie Gastrollen in Leipzig, wo sie die ältern Freunde der dasigen Oper, deren Mitglied und schönste Zierde Madame Campi vor mehr als 20 Jahren gewesen war, mit Achtung und großer Erwartung empfingen; aber mit Bewunderung und lebhaftester Freude sahen sie ihre Erwartungen in gewisser Hinsicht noch übertroffen. Die Frische der Stimme, die nun einmal der Blüthezeit des Lebens vorbehalten ist — diese kaum abgerechnet, fand man an der trefflichen Künstlerin noch alle die Vorzüge, mit welchen sie früher ihre Zuhörer so oft entzückt hatte, und eine wahrhaft bewundernswürdige Geübtheit, Fertigkeit und Geschicklichkeit, für die auch das Allerschwierigste nicht nur ausführbar, sondern leicht scheint, war noch hinzugekommen. Jedoch wünschte Jedermann, wie auch früher schon in Prag und in Wien, daß sie sich, besonders in Mozart's Musik, durch ihre große Kehlgeläufigkeit nicht zu so zahllosen, und noch weniger zu ganz harmoniewidrigen Verzierungen hinreißen ließe. — Nicht geringern Beifall ärndtete sie hierauf in Dresden ein, so wie im Herbst 1819 in Frankfurt a. M., München und Stuttgart. Die Anmuth der Jugend hatte sie verlassen, die Blüthe der äußern Form, welche auf den Bühnen unserer Tage oft über Gebühr geschätzt wird, war verwelkt, und dennoch wußte diese Frau durch den Zauber ihres Gesanges jedes dafür empfängliche Gemüth zu fesseln. Im August 1821 gab sie Gastrollen in Prag, wie im September und October in Berlin, trat auch an beiden Orten in einigen Concerten auf, und bewies auf's neue, wie sehr sie in ihrer Kunst mit dem Geiste der Zeit fortgeschritten, so wie an Ausdruck und Empfindung gewonnen habe, und daß

sie unbestritten zu den ersten Bravour-Sängerinnen ihrer Zeit gerechnet werden müsse. In demselben Jahre 1821 unternahm sie auch eine Kunstreise nach Warschau, wo sie während des Reichstages sowohl in drei Concerten, wie auch als Almenaide in der Oper „Tancred" von Rossini außerordentlichen Beifall erhielt und das Glück hatte, von Sr. Majestät dem Kaiser von Rußland, Alexander dem Ersten, mit einem kostbaren Brillantringe beschenkt zu werden. Um die Mitte des Septembers 1822 besuchte sie München wieder, dachte wohl daran, in Erinnerung des vor einigen Jahren daselbst erhaltenen Beifalls, neue Lorbeeren zu pflücken, wurde aber plötzlich von einem Entzündungsfieber ergriffen und fand statt derselben — ihr Grab. Sie starb in München am 30. September 1822 und wurde am 3. October in öffentlicher Feier ehrenvoll zur Erde bestattet, wobei sich Chöre der Münchner Musikvereine versammelt hatten, um einen vom Capellmeister Stunz componirten Trauergesang anzustimmen. Der Schmerz des tiefgebeugten anwesenden Gatten, der schnelle unerwartete Glückswechsel ergriff alle Herzen. Ein feierliches Todtenamt in der Cathedralkirche schloß diese Auftritte der Trauer. Der Umfang der Stimme der Madame Campi war in deren Blüthezeit sehr bedeutend, von klein g bis ins dreigstr. f, mithin beinahe 3 Octaven. Am schönsten und einander vollkommen gleich waren indeß die Töne vom mittleren bis zum hohen c; die tiefen waren nicht so stark und wohlklingend, und manche der höheren etwas scharf, zuweilen fast kreischend. Ihre Stimme hatte aber nicht allein eine außerordentliche Kraft, sondern war auch äußerst biegsam, und nicht minder erfreuete sie durch Deutlichkeit, Bestimmtheit und Reinheit des Vortrags; aber auch ihr Gesang mit halber Stimme war sehr schön. Ihr Triller war überraschend und unübertrefflich; kühn, richtig abgemessen und sehr gleichförmig, was sie öfters durch staunenswerthe Durchführung ziemlich langer Trillerketten bewies. Ihr Tragen des Tones vom leisesten Piano bis zum stärksten Forte war herzergreifend, und die Sicherheit, womit sie sich öfters vom tiefsten Tone bis zum höchsten hinaufschwang, möchte wohl jetzt nur noch wenigen Sängerinnen eigen seyn, wie sie auch überhaupt die größten Schwierigkeiten im Gesange mit seltener Fertigkeit überwand. Das schöne Staccato, die vollkommenen Coloraturen und das kunstgemäß ausgebildete Portamento wurden überall bewundert. Ihr vibrirender Ton bewies ihre große Uebung in der diatonischen Tonleiter, die chromatischen Scalen führte sie mit großer Präcision aus, und mit vollem Rechte mußte man ihr die drei Puncte der alten Singschule: formare, fermare und finire, zugestehen. Ihre belebte Declamation und die ihr eigenthümliche Leidenschaftlichkeit im Spiele wurden noch bewundert, als sie bereits an Jahren ziemlich weit vorgeschritten war. Bedeutende Theater-Kenntnisse unterstützten sie dabei. Bei einem Vergleiche zwischen der Catalani und der Campi wurde versichert, daß letztere, bei einer länger erhaltenen und umfangreicheren Stimme, eine weit gründlichere Gesangmethode, bedeutendere Musikkenntnisse und einen längeren und präciseren Triller habe. Nur zwei Fehler wurden an ihr, als ihren herrlichen Gesang verunstaltend, getadelt. Der eine war: das zu plötzliche Verstärken und gleich darauf eben so jähe Verschlucken der Töne, welches sie oft so sehr übertrieb, daß es, besonders in gebundenen Noten, fast in ein Heulen ausartete. Der zweite bestand darin, daß sie nicht drei Töne nach einander ohne Mordent, Vorschlag oder irgend einen anderen Schnörkel vortrug, und zwar in jedem Zeitmaaße. v. Wzrd.

Campioli, einer der berühmtesten Castraten, die je in Deutsch-

land gelebt haben. Er war auch hier, in Deutschland, aber von italienischen Eltern geboren, ums J. 1700; seine Schule machte er jedoch in Italien. 1716 kehrte er von da nach Deutschland zurück; seine herrliche Altstimme erregte gleich von seinem ersten Auftreten an die allgemeinste Bewunderung. 1720 würde er am Wolfenbüttelschen Hofe angestellt; 1726 ging er von da nach Hamburg, und bereiste von hier aus fast ganz Deutschland, einen Theil des nördlichen Frankreichs, Holland und England. 1731 sang er wieder zu Dresden in Hasse's „Cleofide". So weit gehen die Nachrichten von diesem Meister; alles Spätere ist unzuverlässig; das Wahrscheinlichste davon mag seyn, daß er darauf wieder nach Italien ging und hier sein Leben beendete, ohne daß Deutschland je wieder Etwas von ihm hörte. 39.

Campion, Francois, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts zu Paris und war seiner Zeit berühmt sowohl als Virtuos als auch als Lehrer im Lauten- oder Guitarrspiele. Letzteres bezeugen besonders seine „Nouvelles decouvertes sur la Guitarre, contenantes plusieurs Suites de pièces sur huit manières différentes d'accordes" — welche 1705 zu Paris erschienen, und auch die von Sulzer in seiner Theorie d. K. (1786) Bd. 1, pag. 258 u. Bd. 2. pag. 288 als vorzüglich merkenswerth angeführte „Traité d'accompagnement, pour le Theorbe. Par. 1710". Ein anderes Werk: „Traité d'accompagnement et de Composition, selon la Regle des Octaves de Musique" (Par. 1716) ist unbedeutend, doch finden sich darin schon Spuren von dem, in neuester Zeit besonders von Logier so vortrefflich entwickelten, Systeme. Von seinen Compositionen, die größtentheils in Gesängen mit Guitarrbegleitung bestehen, finden sich mehrere in dem Recueil d'Airs serieux et à boire, wovon 1710 schon der 16te Jahrgang zu Paris herausgegeben wurde. Es sind dieselben genau in Lully'scher Manier verfaßt. C. war auch Mitglied der Academie der Musik zu Paris, an der Stelle des verstorbenen Maltot. Sein Geburts- und Sterbejahr hat sich nicht ausfindig machen lassen.

Campioni, Carlo Antonio, war seit 1764 Capellmeister des Großherzogs von Florenz; vorher lebte er in Livorno und ließ von da aus in London die nachmals so sehr beliebten Violintrios stechen, daß sie in Holland und Deutschland die thätigsten Nachdrucker und Abschreiber fanden. Ueberhaupt fallen alle seine Instrumental-Compositionen für die Cammer in die Zeit vor 1764; als Capellmeister in Florenz arbeitete er ausschließlich für die Kirche, und mit dem besten Erfolge. Ein „Te Deum" unter Anderem, das er 1767 setzte und mit einem aus mehr denn 200 Personen bestehenden Orchester aufführte, erhielt einen solch' außerordentlichen Beifall, daß es binnen Kurzem sich durch Abschriften über ziemlich ganz Italien verbreitete und auch in Rom zur Aufführung kam. Nachdem Burney im ersten Bande seiner Reisen erzählt hatte, daß C. der Besitzer einer der größten Sammlungen von Singcompositionen vorzüglicher Meister aus dem 16ten und 17ten Jahrhunderte sey, wollten seine Feinde darin die besten Quellen finden, aus welchen er schöpfen könne, ohne daß das große Publicum es erfahre; allein keine Beschuldigung war wohl ungerechter als diese: alle unpartheiischen Kenner sprachen den Werken C's die nöthige Originalität nicht ab, nur eine gewisse flüchtige Oberflächlichkeit wurde ihnen schuld gegeben, die der einfachen Erhabenheit und dem würdigen Ernste des Kirchenstyls nicht selten Eintrag thue. Doch war dies schon ein eigener Zug der damaligen italienischen Kirchenmusik, daß sie mehr und mehr sich mit dem Charakter der Cammer- und Theatermusik zu be-

freunden schien, und vielleicht mit Hauptursache, daß E's Kirchenmusiken besonders von nicht Musikverständigen so gerne gehört wurden. Gedruckt ist davon wenig; am meisten verbreitet haben sich — wie schon gesagt — seine Violintrios, und dann mehrere Duette für Violine und Violoncell, in Sonaten bestehend. Beide letzteren Instrumente spielte C. selbst sehr fertig. Er starb gegen 1793 in Florenz. 39.

Campra, Andre. Dieser von den Franzosen besonders, als ihr Landsmann, einst so sehr und allgemein bewunderte Künstler und hauptsächlich Componist wurde geb. am 3. Dec. 1660 zu Aix in der Provence. Sein erster Lehrer in der Musik war Poitevin, Prediger an der Metropolitankirche zu Aix. 1679 ward er Musikmeister an der Cathedralkirche zu Toulon; darauf 1681 Capellmeister zu Arles; 1683 Capellmeister an der Cathedralkirche zu Toulouse, und 1694 endlich K. Capellmeister und Musikmeister an der Kirche Notre-Dame zu Paris, wo er 1738, noch nicht volle 79 Jahre alt, starb, nachdem er aber 1700 schon sein Amt niedergelegt und sich seit dem blos mit Operncomposition beschäftigt hatte. Ehe er nach Paris kam nämlich war er, vielleicht aus Veranlassung seiner amtlichen Stellung, in seinen Mußestunden stets nur mit der Composition von Kirchenmusiken beschäftigt gewesen, und dadurch auch berühmt geworden: seine Cantaten und Motetten, womit er zugleich den Gebrauch der Saiteninstrumente in seiner Kirche zuerst einführte, waren der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung; in Paris aber wandte er sich von seinem bisherigen Style ab und versuchte sich als Operncomponist, und da gleich die ersten beiden seiner Opern: „l'Europe galant" und „le Carneval de Venise", welche er anonym aufs Theater brachte, den allgemeinsten Beifall erhielten und eben deshalb von den Theater-Directionen außerordentlich honorirt wurden, so glaubte er nichts Besseres thun zu können, als alle seine Zeit dieser Muse zu widmen. Er täuschte sich nicht: die 15 Opern, welche er nachgehends noch schrieb und sämmtlich in Paris zur Aufführung brachte, verschafften ihm, neben noch mehreren anderen vortrefflichen Compositionen, ein sorgenfreieres Leben, als es je ein zu erwartendes Amt vermocht haben würde. Die Titel derselben sind: „Hesione" (1700, die erste, welche unter seinem Namen bekannt wurde); „Arethuse" (1701); „Tancrede" (1702); „Le Ballet des Muses" (1703); „Telemaque" (1704); „Alcine" (1705); „Hyppodamie" (1708); Les Têtes Vénetiennes" (1710); „Idoménée" (1711); „Les Amours de Mars et de Venus" (1712); „Telephe" (1713); „Camille" (1717); „Les Ages" (Ballet, 1718); „Les nouveaux Fragmens" (1728); „Achille et Deidamie" (1735). Von seinen übrigen Werken sind noch besonders merkenswerth: „Les Sérénades et les Joueurs, mis en Musique" Par. 1710. — „Le Bal, nouvelle entrée, mis en Musique." Par. 1710. — „L'Amour Saltimbanque, mis en Musique." Par. 1710. — Ferner die in Wahrheit berühmt gewordene Arie „La Furstemberg," und endlich eine Arie in den Recueils d'Airs serieux et à boire vom J. 1710 „chante — wie es dort heißt — par Mlle. Dun, au cinquième Acte de Phaeton," welche in Berücksichtigung ihres Alters ein wahres Meisterwerk genannt werden muß. Ihr Text beginnt „Nouveau Soleil, vien briller à nos yeux" etc.; sie hat ein Dacapo und dann noch ein vortrefflich gearbeitetes Brovour-Finale. 41.

Camus, erster Flötist in der Königl. Capelle und Mitglied der Königl. Academie der Musik zu Paris, ein fertiger Künstler auf seinem Instrumente, nächst Tulon, Berbiguier und Drouet vielleicht einer der größten Flötisten in ganz Frankreich. Als Componist ist er uns von einer

weniger vortheilhaften Seite bekannt. Er schrieb allerhand größere und kleinere Sachen für die Flöte: Variationen, Rondo's, Fantasien, Duette ꝛc., in allen ist die Melodie, wie es schon die Natur des Instruments mit sich bringt, vorherrschend, aber nicht mit so vielen und vielerlei künstlichen Figürchen und meistens unbedeutsamen Manieren ausgeschmückt, daß der eigentliche Gesang dabei gänzlich verloren geht oder unterdrückt wird. Im Ganzen sind ohngefähr 30 bis 36 Werke von ihm erschienen. Das in Deutschland bekannteste darunter ist op. 24: „Trois Fantasies et Variations pour Flûte seule sur les plus jolis motifs d'Emmeline de Herold comp. p. C." Leipz. bei Breitkopf und Härtel. 3 Lieferungen. Die erste sogenannte Fantasie fängt an mit einem kurzen sangbaren Andante in G-Dur 2/4 Tact; dann folgt ein Allegretto in G-Dur 6/8 Tact; dann ein einfaches Thema in D-Dur Andantino 2/4 Tact, das 6mal, aber nach Tonart, Tact und Tempo immer ganz verschieden, so bunt als möglich variirt wird; und zuletzt ein Coda Allegretto in G (das frühere wieder aufnehmend) 6/8 Tact, das dann in vielerlei neuen Geschwindgängen zum Schlusse führt. Das Ganze ist angenehm, nicht sehr schwer zu spielen und zu Schulübungen auch nützlich, — und dies Urtheil gilt ziemlich von allen Compositionen dieses, als bloßen Virtuosen wohl weit achtungswertheren, Künstlers. Von den näheren Lebensumständen desselben ist uns Nichts bekannt, als daß er ein geborner Deutscher seyn soll und jetzt ohngefähr 36 Jahr gelebt haben mag.

Canarie (franz.) oder **Canario** (ital.) ist der Name eines Tonstücks, das von den canarischen Inseln zu uns gekommen seyn und von daher auch seinen Namen erhalten haben soll. Es ist eine Art Gique, von welcher es sich nur durch ein noch geschwinderes Tempo unterscheidet; steht im 3/8 oder 6/8, seltener im 12/8 Tacte. Uebrigens besteht die Canarie, so wie die Gique, aus 2 Theilen, deren jeder gewöhnlich 8 Tacte enthält. Die Tonart ist zwar durchaus nicht bestimmt, doch nimmt man gern die sogenannt natürlichen Tonarten dazu, als C dur, G dur, D dur u. dergl., weil das Tonstück selbst doch nur den Character des Volksthümlichen und einfach Ländlichen an sich trägt. Da, auch gerade um dieser Ursache willen, bei der Ausführung desselben die Achtel scharf abgestoßen und überhaupt die punctirten Noten, deren viele darin vorkommen, stark accentuirt werden müssen, wenn der Vortrag nicht lahm klingen soll, so bildet es besonders für angehende Bogeninstrumentisten zugleich ein sehr nützliches Uebungsstück, indem das öftere Hin- und Herstreichen des Bogens, welches jenes Abstoßen verlangt, mit vielen Schwierigkeiten verknüpft ist und eine besondere Sicherheit und Festigkeit in der Bogenführung erfordert, die nur durch längere anhaltende Uebung gewonnen werden kann. Bei alle dem aber ist die C. jetzt so sehr aus der Mode gekommen, daß man nur noch höchst selten Gebrauch davon machen hört. dr.

Canario, s. den vorhergehenden Artikel.

Cancelle heißt in der Orgelbausprache das schmale Fach in der Windlade der Orgel, durch welches der Wind jeder einzelnen Pfeife zugeführt wird. Da jede Taste oder jeder Ton in der Orgel seine eigene Pfeife hat, und zwar so oft, als einzelne Stimmen vorhanden sind, so giebt es natürlich auch eben so viele Cancellen in einer Orgel, als Pfeifen oder Tasten, wenn nämlich die Zahl dieser mit der vorhandenen Stimmen- oder Registerzahl multiplicirt wird. Die Größe der Cancellen richtet sich nach dem Raume der Pfeifen und Windlade; sie sind so breit als das Loch, in welchem jede einzelne Pfeife steht, groß ist, und so lang als die

unter der Pfeifenreihe befindliche Windlade breit ist. Oben sind sie ganz verspündet oder verschlossen und haben nur diejenige eingebohrte und ausgebrannte Oeffnung, in welcher die Pfeifen stehen; unten aber, nach der Windlade zu, sind sie offen. Diese Oeffnung jedoch ist durch eine schmale, auf einer entgegenstrebenden steifen Drahtfeder ruhende, Holzleiste bedeckt, die man das Cancellenventil nennt, damit der Wind, wenn die Taste nicht angeschlagen wird, nicht aus der Windlade in die Cancelle dringen und so die Pfeife, zu welcher der Weg aus der Cancelle auf keine Weise mehr verschlossen ist, tönen machen kann. Erst wenn irgend eine Taste angeschlagen wird, zieht dieselbe vermittelst eines, unten an ihr selbst und oben, durch die Windlade hindurchlaufend, an dem Cancellenventile befestigten, Drahts (Abstract genannt) diejenige Cancelle auf, auf welcher die Pfeife steht, deren Ton der angeschlagenen Taste entspricht. Verläßt der Finger die Taste, so hebt die erwähnte Drahtfeder das Ventil wieder in die Höhe und verschließt so die Cancelle. Damit dies aufs genaueste und festeste geschieht, so daß durchaus kein Wind mehr aus der Windlade in die Cancelle dringen kann, sind die Ventile inwendig mit einem weichen Schaafleder überzogen, das überall fest deckt, und zugleich auch ein Klappen oder Klappern verhütet, welches bei bloßem Holze durch das feste und schnelle Andrücken der entgegenstrebenden Feder entstehen würde. Sowohl der obere Theil der Cancelle, in welchem die Pfeifen stehen, als auch die Ventile werden gewöhnlich aus altem, trockenem Eichenholze verfertigt, da jedem Einflusse von Witterungs- oder Luftveränderung widersteht, damit niemals ein Biegen oder ein sogenanntes Werfen des Holzes, dem das weichere Tannenholz besonders leicht ausgesetzt ist, statt finden kann. N.

Cancellenventil, s. den vorhergehenden Art. und Ventil.

Candeille, P. J., war ein gegen Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Frankreich sehr beliebter Operncomponist, lebte zu Paris als Mitglied der dasigen Königl. Academie der Musik. Seine erste vollständige Oper war „Laura et Petrarque," sie wurde zum erstenmale aufgeführt 1780 und erhielt viel Beifall. Ihr folgte dann 1785 „Pizarre." Früher aber schon hatte er zu mehreren älteren Opern einzelne neue Acte geschrieben oder umarbeitet, welches Experiment er auch nachgehends noch einmal mit Rameaus „Castor et Pollux" vornahm, indem er diese Oper 1792 von Neuem aufs Theater brachte, und zu dem Behufe sie durch ein verbessertes und theilweis ganz neu gefertigtes Accompagnement dem modernen Geschmacke angemessen gemacht hatte. Die Lieblingsgesänge und Chöre jenes alten Pariser Orpheus hatte er wohl vorsichtig alle beibehalten, und dadurch sich des Beifalls des Publicums gesichert, dem es zumal einen eigenen Genuß gewähren mußte, seinen alten Rameau in einem neumodischen Kleide noch einmal wieder zu sehen. Er kündigte diese Aufführung mit dem Bemerken an, daß er mit seinem würdigen Vorgänger nicht rivalisiren wolle, sondern nur in dessen Fußstapfen getreten sey. Alsdann wurden in Paris noch von ihm mit Beifall aufgeführt die Opern: „Pisarre, ou la Conquête du Perou" (1785) u. „L'Apothéose de Beaurepaire" (1793), und außerdem soll er noch mehrere vortreffliche Kirchenmusiken gesetzt haben, von denen aber nicht einmal die Titel, viel weniger sonst Etwas, in Deutschland bekannt geworden sind. Was hier von seinen Compositionen mehr Eingang gefunden hat, das sind drei Sammlungen Lieder, aus seinen eigenen Opern, welche 1788 zu Paris gedruckt erschienen. Er war geb. zu Paris um 1740 und starb daselbst 1806.

Candeille, Emilie, Tochter des Vorhergehenden, ausgezeichnet als Schauspielerin, Sängerin, Dichterin und Virtuosin auf der Harfe und dem Claviere, wurde geb. zu Paris 1766, und war eine Schülerin von ihrem Vater, der aus besonderer Liebe zur Kunst sich die vielseitigste artistische Bildung des jungen Mädchens sehr angelegen seyn ließ. Um 1788 verheirathete sie sich mit dem nicht unbekannten Schauspieler Simons, und war seit dieser Zeit unter dem Namen Candeille-Simons, den sie nachgehends für immer beibehielt, als Cammersängerin bei der Königl. Oper zu Paris angestellt, wo sie sich schon damals durch die Herausgabe mehrerer gut gearbeiteter Claviertrio's mit Begleitung einer Violine auch als Componistin vortheilhaft bekannt gemacht hatte. Ihre eigentliche Glanzepoche fällt jedoch in die Jahre von 1790 bis 1800, wo sie als Mitglied des Théatre françois zu Paris durch ihre fast nie mißlungenen, meisterhaften Darstellungen das Publicum in Staunen setzte. In jene Zeit fällt auch die Abfassung des mit vielen Gesangsstücken durchwebten Schauspiels „Catherine, ou la belle fermière.“ Bei der ersten Aufführung desselben auf dem damaligen Théatre de la Republique (am 3. Januar 1793) hatte sie die erste Rolle selbst übernommen und erregte namentlich durch den Vortrag der darin vorkommenden, selbst componirten Lieder, mit Harfebegleitung, das allgemeinste Aufsehen. „Ueberhaupt“ — schrieb man damals aus Paris — „scheint die Verfasserin das ganze Stück darauf berechnet zu haben, ihre eigene Schönheit nur, ihren Verstand und ihre Talente von allen Seiten darin glänzen zu lassen.“ Ein zweites ähnliches Werk hat sie nie wieder geschrieben; dagegen aber mehrere Clavier- und Harfencompositionen, die eben so sehr ihre gründlichen theoretischen Kenntnisse in der Musik, als ihren vortrefflichen Geschmack und ausnehmende Fertigkeit auf den betreffenden Instrumenten bekunden. Es bestehen dieselben in Concerten, Variationen, Rondo's, Fantasien ꝛc. ꝛc. Sie fanden viel Theilnahme; gedruckt sind davon jedoch nur wenige. Am beliebtesten sind und waren übrigens von jeher ihre Lieder und Gesänge mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe, für welche sie daher auch wohl am leichtesten zum Druck bereitwillige Verleger gefunden haben mag. Seit mehr denn 10 Jahren ist keine Composition von ihr als neu angekündigt worden, auch schweigen seit dieser Zeit alle öffentlichen Nachrichten über sie, woher wir schließen, daß sie schon so lange nicht mehr am Leben ist. 10.

Cang-hi, Kaiser von China, starb am 20. December 1722, im 60sten Jahre seiner Regierung, wird für einen sehr thätigen Beförderer der Tonkunst in seinen Landen ausgegeben. Er soll eine Academie der Musik gestiftet haben, zu deren Mitgliedern nur die geschicktesten Künstler ernannt wurden und über welche einer seiner eigenen Söhne die Oberaufsicht führte. Das Erste, was diese Academie auf seinen besonderen Befehl vornahm, war die Untersuchung aller alten musikal. Schriftsteller, nach deren Bestimmungen und Vorschriften dann das ganze damalige System der chinesischen Musik eingerichtet, und endlich sogar ein eigenes Buch verfaßt werden mußte, in welchem alle die auf diese Weise aufgefundenen Gesetze der musikalischen Kunst als nun für die chinesische Musik besonders gültig aufgezeichnet waren. Es bestand dieses Buch Anfangs aus 4 Theilen und führte den Titel: „Die wahre Lehre des Ly-lu, zusammengetragen auf Befehl des Kaisers.“ Später ward noch ein 5r. Theil hinzugethan, der die Grundsätze und Regeln der europäischen Musik enthielt. Wie viel übrigens mit alle dem in der That zur Verbesserung der Musik in China beigetragen wurde, läßt sich nicht genau ermitteln; jedenfalls nicht sehr

viel. Denn war der damalige Musikzustand so schlecht, daß das Wiederaufnehmen des Alten für eine Verbesserung gelten konnte, so waren jene Mitglieder der Academie, wenn auch die geschicktesten Musiker in ganz China, gewiß doch nicht solche Männer, die zur Verbesserung der Kunst so gar viel hätten beitragen können; und waren sie dies dennoch, so läßt sich nicht denken, daß sie noch auf einer solchen tiefen Stufe der Kunst-Cultur standen, wie ihre alten Vorfahren. Wie dem nun übrigens auch seyn mag, das Verdienst bleibt diesem gekrönten Dilettanten, daß er durch jenes sein Gesetzbuch mehr Ordnung und Bestimmtheit in das ganze buntfarbige und noch sehr mangelhafte System der chinesischen Musik (s. dies.) brachte, und dadurch allen späteren Reformatoren den sichersten Weg zum Ziele zeigte. Der in dieser Sache — gegen seine Gewohnheit — wirklich etwas zu vorlaute Gerber hält die ganze Geschichte für ein schönes Mährchen, das man uns habe aufbinden wollen, um der armseligen chinesischen Musik ein Ansehn zu geben.

Canis, Cornelius, ein gegen die Mitte des 16ten Jahrhunderts berühmter Contrapunctist, aus den Niederlanden gebürtig, und, wie Guicciardini in seiner Beschreibung der Niederlande berichtet, gestorben 1554. Nach den Nachrichten, welche eben dieser Historiker am a. O. von ihm mittheilt, war er ein sehr fleißiger Componist; doch ist uns von allen seinen Arbeiten nur sehr Weniges noch aufbewahrt worden. Nur einzelne kleinere Sachen finden sich von ihm in alten gedruckten Motetten-Sammlungen, namentlich den Antwerpischen, als z. B. in Salblingers „Concentus", und einen fünfstimmigen Gesang: „Ta bonne Grace et maintien gracieux etc.", theilt Burney im 3ten Bande seiner Geschichte pag. 309 und 310 mit.

Cannabich, Christian, geb. in Mannheim um 1742, erhielt seinen ersten Unterricht im Violinspiel und in der Composition von Jos. Stamitz, reiste darauf nach Italien, wo er als Violinvirtuos viel galt, und setzte dort den Unterricht in der Composition unter Jomelli eifrigst fort. In seiner Vaterstadt war er schon 1756 als erster Violinist angestellt worden und erhielt 1765 als Concertmeister die Aufführung der italienischen Oper zu München mit einem Gehalte von 1500 fl. Hier zeichnete er sich nicht allein als einer der vorzüglichsten Solospieler Deutschlands aus, sondern auch als sehr beliebter Componist. Er schrieb mehrere Opern, von denen „Azakia" in Mannheim 1778 gestochen wurde. „La croisée", komische Oper in zwei Aufzügen, wurde 1788 zu Paris aufgeführt; „Elektra" 1792 zu München und ebendaselbst die Operette „Angelika." Noch größeres Aufsehen machten seine Instrumentalcompositionen, so daß mehrere seiner Sinfonien und anderer Arbeiten zu Paris und London durch den Stich verbreitet wurden. Ueberaus hoch schätzte man vor Allem seine Ballete. Eins derselben: „Cortey und Thelaire", gelangte 1794 in Berlin zur Aufführung, und „la descente d'Hercule aux enfers" war besonders beliebt. Gerber, der es in Cassel hörte, findet ein Quintett für Blasinstrumente, wie Herkules die elisäischen Felder betritt, himmlisch schön. Auch als Lehrer war er ausgezeichnet, so daß seine Tochter in früher Jugend schon für eine geschickte Claviervirtuosin angesehen wurde, die bald darauf auch als Sängerin glänzte, sich aber 1800 in Prag an den Advocaten Devecchy vermählte und der Künstlerlaufbahn entsagte. Das Bildniß des geachteten Mannes, der sich 1796, wahrscheinlich der Kriegsunruhen wegen, in Wien aufhielt, war früher schon 1779 gestochen worden. Und dennoch ruhen jetzt alle seine Werke mit ihm im Grabe. Wir entsinnen uns nicht, irgend

etwas von seinen Werken öffentlich gehört zu haben. Er starb 1797. Sein Sohn —

Cannabich, Carl, geb. 1769 zu Mannheim, war vom Vater im Musikalischen unterrichtet und zu einem tüchtigen Violinspieler herangebildet worden, so daß er des Vaters Stelle verwaltete und zu dessen Nachfolger erwählt wurde. 1798 dirigirte er auf Bewilligung seines Hofes das Opernorchester zu Frankfurt a. M. und vermählte sich hier mit der dasigen beliebten Theatersängerin, Dem. Woraleck, deren Vater als Schauspieler und Componist geachtet wurde. 1800 rief man ihn nach München zurück, wo auch seine Gattin als Theatersängerin angestellt wurde. Von hier aus machte er nur noch eine größere Kunstreise nach Paris. C. verdankte das Meiste seines Violinspiels dem berühmten Eck. Als Componist zeigte er sich in Variationen, Duetten, Trios, Concerten, Ouverturen, Sinfonien, Liedern und Gesängen, ein- und mehrstimmigen, wovon überhaupt 10 Werke in München gestochen worden sind, die sich jedoch nicht sehr verbreitet haben. Er starb schon am 3. März 1806. G. W. Fink.

Canniciari, D. Pompeo. Gerber hält diesen alten Meister für einen Contrapunctisten des 17ten Jahrhunderts, von dessen Arbeiten nur noch eine einzige 16stimmige oder 4chörige Messe vom Jahre 1679 übrig geblieben sey, welche sich in Zelters Sammlung befunden habe. Er hatte diese Nachricht von Chladni erhalten. Baini aber in seinem, von Kandler übersetzten und 1834 herausgegebenen, Werke über Palestrina berichtiget dieselbe dahin, daß C. Capellano Moretti und aus dem Römischen gebürtig gewesen, 1709 als Capellmeister an die Liberianische Hauptkirche zu Rom (S. Maria Maggiore) gekommen, und in diesem Amte am 29. December 1744 gestorben sey; alle seine Werke auch jener Kirche, in deren musikal. Archive sie noch jetzt aufbewahrt würden, hinterlassen habe. Gehörte demnach jene Messe gleichwohl ihm an, so wäre sie zum wenigsten eine seiner ersten Knabenarbeiten, die durchaus kein Zeugniß von der bezeichneten Vortrefflichkeit seiner Kunst geben könnte. Da dieselbe nun aber wirklich ein Meisterwerk ihrer Art seyn soll, und von einem anderen, früher gelebten, Componisten dieses Namens sich durchaus keine Spur vorfindet, und da überdies Baini selbst die 4chörigen Messen von C. sehr rühmt, so läßt sich annehmen, daß dort nur eine Verwechselung der Jahreszahl vorgefallen und das Alter jener Messe viel zu früh gesetzt ist. Außer Messen schrieb C. auch viele Psalmen und Motetten, die nicht weniger als jene zu ihrer Zeit in Rom sehr beliebt gewesen seyn sollen, und daher einen namhaften Beitrag zur classischen Literatur der alt-italienischen Musik bieten. 27.

Canobio, Carlo, Violinvirtuos, blühete zu Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er (um 1790) als Orchesterdirector bei der Oper zu Petersburg angestellt war. Seinen Ruhm begründete er jedoch schon früher, um 1780, auf Reisen in seinem Vaterlande (Italien) und in Frankreich, wo in jener Zeit auch mehrere beliebte Duette für Flöte und Violine von seiner Arbeit erschienen, so 6 dergl. in Paris und 6 andere in Venedig. Von Petersburg soll er 1796 nach Italien zurückgekehrt, und hier einige Jahre darauf gestorben seyn.

Canon, s. Kanon.

Canon apertus (lat.) — ein offener, ein in Partitur gebrachter Kanon. S. dies.

Canone al sospiro (ital.) — wörtlich: ein Canon in oder nach einem Athem. Man versteht darunter einen solchen Canon, in welchem

die einzelnen Stimmen, eine nach der anderen, nur um eine Viertelspause, also nur um einen Athemzug, später anfangen. S. Kanon.

Canon enigmaticus (lat.) — ein Räthselcanon, s. dies. und Kanon.

Canones heißen in der Musik eigentlich die Cancellen in einer Wasserorgel, dann ist es aber überhaupt auch der lateinische Name für alle Orgelregister.

Canone sciolto (ital.) — ein nicht streng nach den Regeln gearbeiteter Kanon, s. dies.

Canon finitus (lat.) — ein beendigter Kanon, ein Kanon mit Ende, d. h. mit einem Anhange, vermittelst dessen alle Stimmen mit einander schließen können. S. Kanon.

Canonicus hieß in der alten römisch-katholischen Kirche, nach der vom Papst Gregor angeordneten Gesangsweise des Chorals, der Vorsänger, weil dieser die Singweise, die Regel (canon) oder Melodie des Gesanges genau kennen mußte; also was in der protestantischen Kirche jetzt der Cantor ist. Später wurde daraus der Name der Domherren, wornach denn die Vorsänger natürlich keine canonici mehr waren.

Canonik ist die mathematische Klanglehre, Eintheilungslehre der Klänge nach ihrem äußern Maaß und Verhältniß, oder die Wissenschaft genau gegen einander bestimmter Tongrößen. Sie ist so alt, als die Tonkunst selbst. Denn ehe der Anfang irgend einer Beachtung der Tonverhältnisse gemacht worden war, konnte von einer Kunst der Töne nicht die Rede seyn. Damit stimmt auch die Geschichte der Tonkunst völlig überein, wie ich in meinem Buche „die erste Wanderung der ältesten Tonkunst" (Essen, bei Bädeker) gezeigt habe. Das Verhältniß der Töne wurde durch Abmessungen gefunden, deren erster Versuch freilich unbestimmt genug ausfiel. Die Nothwendigkeit, auf diesem Wege weiter zu gehen, leuchtete jedoch ein, und so brachten es denn schon die Chinesen lange vor ihrem Confucius dahin, daß sie ihre Töne durch Zahlenverhältnisse bestimmten. Diese älteste, keineswegs zu nothdürftige, wenn auch, wie natürlich, noch mangelhafte Canonik wanderte bald zu den Hindostanen und wird ohne Zweifel auch zu den Aegyptiern gekommen seyn. Darauf nahm sie unter den Griechen Pythagoras auf. Wenn dieser Philosoph gewöhnlich der erste Begründer dieser Wissenschaft genannt wird, so hat man, soll es nicht unrichtig seyn, hinzuzufügen: unter den Griechen nämlich. Man kann nicht einmal sagen, daß er diese Wissenschaft, im Vergleiche, mit dem unter asiatischen Völkern schon Bekannten, bedeutend gefördert hätte. Wohl bleibt ihm aber das Verdienst, die Canonik unter seinem Volke eingeführt zu haben als Etwas, ohne welches die Tonkunst gar nicht möglich sey. Wie sehr er sie als den Grund der Tonkunst ansah, geht schon daraus hervor, daß man seine Nachfolger Canoniker benannte. Ob sich nun gleich früh genug unter den Griechen Männer fanden, z. B. Aristoxen und seine Anhänger, die anderer Meinung waren und mehr dem Ohre als den, damals noch sehr fehlerhaften, Berechnungen trauen wollten, so hat sich doch diese Canonik der Griechen erhalten und sich weiter verbreitet, namentlich zu den Römern, wo sie unter Anderen auch Boethius festhielt. Späterhin, als man im 16ten Jahrhunderte wieder anfing, das alte vergessene System der Griechen oder vielmehr ihre ganze, ins Ideale gehobene Musik aufzusuchen und zur Verbesserung der abendländischen in Anwendung zu bringen, kam man auch auf diese Lehre zurück und machte sie zum Gegenstande vielfacher

Untersuchungen. So viel man auch in diesen Bemühungen irrete, ja von manchen Seiten her die Fortschritte der Tonkunst mehr aufhielt als förderte, hat dennoch das stetige Festhalten an solchen Erforschungen, namentlich im 17ten Jahrhunderte, sich so segensreich erwiesen, daß wir unsern Vorfahren für diese Beharrlichkeit äußerst Wichtiges, z. B. eine geregelte Temperatur (s. d.), zu danken haben. In diesen Zeiten setzte man den Werth der gesammten Tonkunst in die Canonik. Selten wurde ein Unterricht in der Composition geschrieben, der nicht auf diese mathematischen Berechnungen das ganze System gebaut hätte. Manche Gegner gab es allerdings. So schreibt Heinichen in seinem Generalbaß (Dresden 1728): „Das Monochordum, die vielerlei Temperaturen u. s. f. sind zwar zum Theil an sich selbst so gar absolute nicht zu verwerfen und gelten zum Theil eben das, was die Vocales denen 24 Buchstaben gelten; allein man mischet daneben so viel vergebene Grillificationes mit ein, welche in der Musik so viel Nutzen schaffen, als die metaphysische Haecceitas im Studiren." Man kann aber auch im Verwerfen einer Sache zu weit gehen, die freilich nicht für jeden Musiker unumgänglich nothwendig ist. In neueren Zeiten hat Chladni sehr viel dafür gethan. Einen ins Kurze gezogenen Unterricht über das Wesentlichste (nach Chladni) lieferte A. F. Häser in dem Aufsatze: „Ueber wissenschaftliche Begründung der Musik durch Akustik." Man liest denselben in der Leipziger allg. musikal. Zeitung 1829 Nr. 4 ꝛc. Prof. Weber, Opelt, Kaufmann und Mehrere haben Tüchtiges geleistet. Heinr. Scheiblers Tonmesser gehört auch hieher. Die Alten bedienten sich zur Bestimmung der Intervallenverhältnisse eines Instrumentes, Canon, Helicon auch Chordotonon genannt, dann des Monochords. Näheres findet man in den Artikeln Addition, Reduction, Subtraction, Akustik, Verhältniß, Verbindung der Verhältnisse, Vergleichung derselben ꝛc. G. W. Fink.

Canoniker — ein Componist in der canonischen Schreibart, oder überhaupt ein Verehrer und Anhänger des canonischen Styls. Vergl. Canon oder Kanon und den vorhergehenden Artikel Canonik. Die Griechen nannten so (κανονικος) einen jeden ihrer Tonlehrer, der ein Anhänger der Pythagoräischen Schule war (s. Pythagoras), zum Unterschiede von den Harmonikern (ἁρμονικοι), worunter man diejenigen verstand, die sich zu des Aristoxen (s. d.) System bekannten.

Canon infinitus oder perpetuus (lat.) — wörtlich: ein unbeendigter Canon, ein Canon ohne Ende, die eigentliche Kreisfuge, s. Kanon.

Canonisch heißt in der Musik Alles, was den Regeln und Grundsätzen der Canonik (s. d.) entspricht, oder in dem Style oder der Schreib- und Setzart eines Canons (s. d.) abgefaßt ist. Daher auch der Ausdruck canonische Nachahmung nichts Anderes als eine, der Manier des Kanons entsprechende, nachahmende Tonsetzweise bedeutet. Das Weitere darüber unter den angezogenen Artikeln und unter Fuge.

Canon musicalis ist der lateinische Name für Windlade.

Canon per augmentationem (lat.) — ein Canon in der Vergrößerung, d. i. ein solcher, in welchem die Geltung der Noten vergrößert oder vermehrt ist. S. Kanon.

Canon per diminutionem (lat.) — ein Canon in der Verkleinerung, d. i. ein solcher, in welchem die Geltung der Noten verkleinert oder verringert wird. S. Kanon.

Canon perpetuus, dasselbe was Canon infinitus.

Canon per tonos (lat.) — wörtlich: ein Canon durch alle Töne oder Tonarten. Es ist dies der sogenannte Zirkelcanon, in welchem jede Stimme bei jeder Wiederholung des Satzes denselben um ein gewisses Intervall höher oder tiefer anfängt, und so nach und nach alle 12 Tonarten durchläuft, bis sie endlich wieder auf die erste Grundtonart zurückkommt.

Canon polymorphus (von dem griechischen κανών πολύμορφος) — ein vielgestaltiger Canon, der verschiedener Auflösungen fähig, d. h. so beschaffen ist, daß er sowohl in verschiedenen Intervallen — bald mit dieser, bald mit jener Note — als auch in verschiedenen Arten der Bewegung — bald mit Vierteln bald mit Achteln ꝛc. — nachgeahmt werden kann. S. Kanon.

Cantabile (sangbar) kommt in mehrfacher Bedeutung vor. Im Allgemeinen bezeichnet man sowohl in der Instrumental- als Vocalmusik diejenigen Stellen durch cantabile, welche sich vor anderen figurirten Sätzen durch faßliche, leichte und fließende Melodie auszeichnen. Im Gesange nennt man vorzugsweise diejenigen Melodien cantabel, welche der gebildeten menschlichen Stimme vollkommen angemessen sind und fast lediglich in der Mittellage der Töne sich bewegen. Die äußersten Töne einer jeden Stimme besitzen, eben weil sie Extreme sind, einen eigenthümlichen timbre, den Character größerer Kraftanstrengung und leidenschaftlichen Ausdrucks, welcher dem cantabeln Gesange fremd ist; deshalb deutet auch cantabile als Ueberschrift von Gesangsstücken auf einen mehr langsamen, als schnellen Vortrag; am zweckmäßigsten kann hier der Schwell-, Orgel- und Glockenton, das Portamento ꝛc. vom Sänger wirkungsvoll angewendet werden. Die cantabele Melodie nennt man auch im Allgemeinen Cantilene.

Cantare il Magio heißt bei den Italienern das sogenannte Maisingen; s. Maggiolate.

Cantate, Gesangstück, ist ein so unbestimmter Allgemeinausdruck, daß sich aus ihm selbst wenig oder gar nichts bestimmen läßt, was die Gattung von andern Gesangstücken klar unterscheidet. Wir können uns darüber nicht wundern, da die allermeisten Hauptbenennungen musikalischer Dichtungsgattungen im Grunde nur unbestimmte Allgemeinnamen sind, in welche das Unterscheidende erst hineinzutragen ist. Wollen wir, um den Unterscheidungsbegriff zu finden, den geschichtlichen Verlauf dieser Musikstücke betrachten, und vergleichen wir zu dem Ende die mannigfachen Arbeiten der Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen in den verschiedenen Zeitaltern, so werden wir des Abweichenden so viel finden, daß es auch von dieser Seite her schwer fallen muß, einen auf alle Unterabtheilungen passenden Unterscheidungsbegriff herauszuklügeln. Die Erklärungen dieser Gesangstücke sind daher auch wirklich so verschieden ausgefallen, daß sie sich nicht selten geradezu widersprechen. So heißt es z. B. in dem großen lexicalischen Werke, herausgekommen bei Zedler in Halle: „Die Cantate ist ein langes Musikstück, dessen Text italienisch ist" ꝛc. Dagegen heißt es in Sulzers Theorie der schönen Künste: „die Cantate ist ein kleines musikalisches Stück von rührendem Inhalte" ꝛc. Man sieht sogleich, daß die Erklärer nur eine gewisse Zeit und Art dieser Gesangstücke vor Augen gehabt und darum einen zu engen Begriff gegeben haben. Besonders wurde die Länge und ein großartigerer Styl berücksichtiget, wenn vom Unterschiede des Oratoriums und der Cantate die Rede war. Siehe darüber

mehr unter dem Art. Oratorium. So sieht man denn in der That den meisten Schriftstellern die Noth an, die sie drückte, wenn sie dem schwankenden Wesen der Cantate eine feste Unterlage zu geben sich bemüheten. Es gab deshalb nicht Wenige, die dergestalt daran verzweifelten, daß sie die Wesenheit derselben übergingen und nur etwas von dem vor Augen liegenden Baue oder gar nur von den einzelnen Theilen der Gesangsnummern berichteten. Die Cantate ist ausgeführter als ein Lied oder andere kürzere Gesangstücke, heißt es; sie besteht aus mehreren Sätzen, zuweilen auch aus untermischten Recitativen, Arien, Duetten, Chören, Zwischenspielen ꝛc. Sie unterscheide sich also von andern Gesangnummern in andern Worten, als Oratorien, Messen, Opern, nur allein dadurch, daß dieselben Bestandtheile anderer Musikarten unter einen eigenen Namen ein für sich bestehendes Ganze ausmachten. Das wollte nun freilich wenig oder nichts sagen und wir müssen es aufrichtig nennen, wenn Heydenreich in seinem Handwörterbuche über die schönen Künste von der Cantate behauptet, sie habe in Bezug auf Dichtkunst gar keinen eigentlichen Character und könne daher nicht wohl als eine besondere Gattung angesehen werden. An diese Behauptung Heydenreichs schloß sich unter den Neueren vorzüglich Gottfr. Weber, welcher sich über die Cantate so erklärt: „In der Musik wird der Name Cantate zur Bezeichnung eines jeden für sich allein bestehenden, etwas ausgeführteren Gesangstückes gebraucht, sofern ihm nicht sonst ein näher bezeichnender Name zukommt. Schon diese Begriffsbestimmung, welche sich durchaus nicht schärfer und genauer geben läßt, zeigt, daß der Begriff an sich selbst nicht haarscharf bestimmt ist.“ — Wenn er nun noch hinzufügt: „der Name Cantate dient nur zur Bezeichnung solcher Tonstücke, welche keinen andern spezieller bezeichnenden Namen haben, wie z. B. Motette, Te Deum, Veni sancte spiritus und dergl.“: so ergäbe sich daraus, daß diese Benennung im Grunde eben nichts weiter als ein Nothbehelf sey für Gesangstücke, die sich unter keine bestimmte Art bringen lassen wollen, was auf dasselbe hinausläuft, was wir früher von Heydenreich anführten. — Etwas Wahres liegt allerdings in diesen letzten Behauptungen; namentlich hat man zuweilen Heydenreichs Einrede als gültig angenommen, da sie mehr die Dichter als Musiker trifft. Man hat daher neuerdings geschrieben, die Cantate gehöre poetisch, ihres verschiedenartigen Characters und der verschiedenen Form wegen, zu dem Willkührlichen, und sey also keine eigenthümliche Gedichtsgattung; allein im Musikalischen sey die Gattung allerdings eigenthümlich. Wenn man nur auch den Ausspruch nicht gar zu dictatorisch hingestellt und mindestens einigermaßen zu beweisen gesucht hätte, womit man sich jetzt leider allzuwenig befaßt, in welchem Falle vollends Alles unter einander gerüttelt und chaotisch gemacht werden muß, so daß es kein Wunder wäre, wenn von Eigenthümlichkeit irgend einer Kunstgattung gar nicht mehr die Rede seyn könnte. — Indessen hat man sich doch nicht völlig mit jenen Aussprüchen beruhigt und mancherlei Untersuchungen unternommen, wozu wir selbst einen kleinen Beitrag in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1827 in Nr. 37 ꝛc. unter dem Titel geliefert haben: Ueber Cantate und Oratorium im Allgemeinen. Alle etwas tiefer eingehenden Darsteller sind mit Recht darin mit einander übereingekommen, daß sie das Grundwesen der Cantate in das vorherrschend Lyrische setzen, was auch von den Neuesten als unbestritten stets beibehalten worden ist. Dabei hat man freilich sogleich bemerkt, daß dieses Lyrische, als das Grundwesen der Cantate und des Oratoriums, nicht so allein für sich stehen, auch nicht ein einziges Hauptgefühl für sich, wie das Lied

und die Ode, in Anspruch nehmen könne; vielmehr müsse dies mit einem Erzählenden, das jedoch kurz seyn müsse, um dem Lyrischen die Oberhand zu lassen, mit einem Betrachtenden, das mehr gefühlvoll als belehrend seyn solle, mit einem drama-ähnlichen Inhalte sich verbinden. Ueber dies Alles hoffen wir ausführlicher unter Oratorium zu sprechen. Diese Zusätze sind durchaus nothwendig, wenn diese Kunstgattungen nicht ganz und gar mit anderen in Eins zusammenfallen sollen, oder auch, wenn das Wesen der vorhandenen nur einigermaßen deutlich werden soll. Zwar hat man früher den Unterschied dieser Dichtungsart von anderen lyrischen hauptsächlich darin zu finden geglaubt, daß alle anderen lyrischen Darstellungen gleichmäßig gehaltene Strophen, diese dagegen sehr ungleichartige haben solle und auch meistens habe. Wie wenig dies aber als ein Unterschied angesehen werden kann, wird Jedem sogleich klar, der sich z. B. nur erinnert, daß viele von Klopstocks Oden mit den mannigfachsten Versmaaßen wechseln, ohne darum nur das Geringste von einem Cantaten-artigen Gedichte zu erhalten. Ist also auch der Wechsel der Sylben- und Versmaaße einer Cantate der Composition wegen vortheilhaft, so ist er doch darum noch nicht das Unterscheidende. Und so wird denn das Drama-ähnliche mit besonderer, stark vorherrschender Richtung auf das Element des Lyrischen wohl die Hauptsache bleiben, was schon der gewöhnliche Wechsel der verschiedenen Sologesänge, der Duette, Terzette, Chöre ꝛc. andeutet. Daher kommt es auch, daß die Cantaten für eine Singstimme, deren es sonst gab, in der Regel eine sehr geringe Wirkung hervorbringen und darum in neueren Zeiten ganz aufgegeben worden sind, da sie im glücklichsten Falle doch nur Malereien und auf kurze Zeit genügend seyn können. — Die von ihrem Inhalte hergenommene Eintheilung derselben in geistliche und weltliche, in Frühlings-, Jubel-, Friedens-, Hochzeits- und anderer Gelegenheits-Cantaten ändert an ihrem Wesen nichts Bedeutendes.

Mischlinge sind demnach die Cantaten auf alle Fälle, was sich aus ihrem Wesen und aus der Geschichte ihrer Entstehung und Fortbildung ergiebt. Sie entstanden kurz nach dem Anfange des 17ten Jahrhunderts. Man hat gewöhnlich den einflußreichen Giacomo Carissimi (s. d.) für den Erfinder der Cantaten ausgegeben, der jedoch wohl als großer Verbesserer der Cammercantate, aber nicht als Erfinder angesehen werden kann. Mit mehr Recht würde man einer Dame aus Venedig, Barbara Strozzi, der Tochter eines Dichters, diese Ehre zuschreiben, wenn die Behauptung einer in der Vorrede ausgesprochenen Erfindung einer neuen Art von Vocalstücken in Italien Gewicht hätte. Sie gab 1653 eine Sammlung Gesangstücke unter dem Titel heraus: „Cantate, Ariette e Duetti.“ Es heißt auch (nach Lichtenthal), daß diese Neuerung sehr wohl aufgenommen und nachgeahmt worden sey. Dagegen versichert Burney, ein Werk gefunden zu haben „Musiche varie a voce sola, del Signor Benedetto Ferrari da Reggio. Venezia 1638“, in welchem das Wort „Cantata“ über einem Tonstück auf eine kurze lyrische Poesie gestanden habe. Wer aber auch der Erste gewesen seyn mag, der das Wort Cantata einführte, so ergiebt sich doch — und das wird das Vorzüglichste und Wichtigste seyn — überall so viel, daß die Compositionsgattung, namentlich der Cammercantate, mit der Veränderung der Oper stets Hand in Hand ging. Ueberall bringt sie in jeder Zeit eine gleiche Art dramatischer Recitation und dramatischer Melodieführung, von deren Formen sie sich immer nur wenig unterschied. Diese Angaben bestätigt vorzüglich K. G. Kiesewetter in seiner Geschichte des Ursprungs und der Entwickelung unserer heutigen Musik (Leipzig bei

Breitkopf und Härtel 1834). Vorzüglich wurden nach Carissimi's Zeit die weltlichen Cantaten in Italien sehr beliebt, so daß sie auch die lange beliebten Madrigalen nach u. nach zurückdrängten; immer aber gingen sie mit der Oper ungefähr gleichen Schritt. Selbst die geistliche Cantate nahm etwas von der Opernmusik in sich auf, nämlich das Concertirende. Anfangs waren die geistlichen Cantaten kaum etwas Anderes als concertirende Motetten, die durch einen seitdem lebhafteren Gebrauch begleitender Instrumente immer weiter von der alten Form sich entfernten. In Italien war der Inhalt der geistlichen Cantaten meist zur Ehre eines Heiligen. Die profanen, die noch früher dagewesen zu seyn scheinen, werden nicht blos in Concertsälen, sondern in Italien auch auf dem Theater vorgestellt und sind oft mythologischen oder allegorischen Inhalts, welches Letztere sie leicht frostig macht. Die kleineren Hauscantaten sind meist erotischer Natur, oft nur mit Begleitung des Pianoforte oder der Harfe. Uebrigens giebt es so viele Cantatencomponisten, daß die wichtigsten unter den Namen ihrer Verfasser angeführt werden mögen. G. W. Fink.

Cantatille oder lat. **Cantatilla** und ital. **Cantatina**, ist eine kleine Cantate, ein kurzes lyrisches Gedicht, welches in die Form verschiedener kürzerer Singsätze eingekleidet und mit Instrumentalmusik begleitet wird. Von der eigentlichen Cantate unterscheidet sich die Cantatille nicht sowohl durch ihren kleineren Umfang, als — und zwar hauptsächlich — dadurch, daß in ihr die Arien und Gesangstücke überhaupt, in kürzeren und weniger ausgeführten Formen erscheinen als in der größeren Cantate. Sonst haben Beide mit einander viel Aehnlichkeit.

Cantatorium heißt in der katholischen Kirche das Kirchenbuch, aus welchem der Cantor oder Vorsänger die Responsorien absingt.

Cantatrice (ital. und franz.) — ein neu gebildeter, jetzt immer mehr und mehr, in allen Sprachen fast, gebräuchlicher Ausdruck, womit die größte Kunstvollkommenheit einer Sängerin, eine vollkommen kunstfertige und ausgebildete Sängerin bezeichnet werden soll. Analog sollte man nun auch Cantateur sagen; doch will das noch nicht gefallen.

Canthal, A., erster Flötist am Stadttheater zu Hamburg, ein achtungswerther Virtuos auf seinem Instrumente, der mit einer außerordentlichen Fertigkeit im Spiele auch viel Ausdruck und Präcision im Vortrage verbindet. Er ist jetzt (März 1835) ein noch junger Mann und berechtigt daher zu großen Erwartungen. Der Sage nach soll er auch schon mehrere schätzenswerthe Sachen für die Flöte und das Clavier geschrieben haben; uns ist davon nur die „nächtliche Heerschau" bekannt, die gewiß schon manchen Liebhaber gefunden haben wird.

Cantica mixta oder **neutralia** wurden vor Alters solche Kirchenmelodien genannt, die den Umfang der authentischen oder plagalischen Tonart, in welcher sie gesetzt waren, überschritten.

Canticum (lat.) oder **Cantique** (franz.) — ein Lobgesang, eine Hymne (s. dies.); daher **canticum canticorum** — das Lied der Lieder, das hohe Lied Salomonis.

Cantilena. Vergl. d. Art. **cantabile**. Die älteren Italiener nannten vorzugsweise alle weltlichen Lieder Cantilene, und noch gegenwärtig versteht man häufig darunter nur ein fröhliches, heiteres Lied. Auch eine kleine Cantate, eine Cantatille, bezeichnet man wohl mit dem Worte **Cantilene**, wenn dieselbe nur für eine einzige Singstimme, mit Begleitung eines oder mehrerer Instrumente, gesetzt, also nur ein kurzer can-

tabler, ein für sich bestehender und in sich abgeschlossener Tonsatz ist. — Cantilena Rolandi, welchen Ausdruck man noch hie und da hört, heißt zu deutsch: Rolandslied. Es war dies ein zu Zeiten Carls des Großen berühmt gewordener Gesang, der damals bei allen kriegerischen Nationen sehr beliebt war, gewöhnlich von dem Kriegsheere vor der Schlacht angestimmt wurde und auf den Muth der Soldaten einen mächtigen Einfluß gehabt haben soll. Wie dieser Gesang beschaffen war, läßt sich nicht mehr mit Genauigkeit ermitteln; wahrscheinlich aber hat der in der ersten französischen Revolution so vielfach gesungene „Chant de Roland", welcher ohnstreitig zu den kräftigsten und schönsten Kriegshymnen gehört, die jene Zeit des Muths und der hehren Begeisterung erzeugt hat, und daher nicht selten von zauberischer Wirkung war, wenigstens einige Aehnlichkeit damit. Diese Vermuthung liegt um so näher, als auch der französische Name dieses Hymnus schon eine wörtliche Uebersetzung jenes italienischen ist, und zu jenen Zeiten wohl noch mancher Musiker Kunde von der Cantil. Rol. haben konnte.

p.

Cantillation (von dem lat. cantillatio, und dieses von cantillare, zusammengesetzt aus cantus und ferre — Gesang vortragen, singen) ist zunächst jeder singende Vortrag, der Vortrag eines Sängers; dann versteht man darunter ins Besondere aber das singende Ablesen der Collecten, Antiphonien, Responsorien und anderer geistlichen Texte von Seiten des Predigers vor dem Altare, also den Vortrag des sogenannten liturgischen Gesanges.

Canto (ital.) oder **Cantus** (lat.) — wörtlich eigentlich: der Gesang überhaupt, und daher z. B. die Ausdrücke: canto armonico (ital.) — ein harmonischer oder mehrstimmiger Gesang; canto figurato — ein figurirter Gesang (nach de Muris Behauptung von Franco erfunden und von ihm selbst weiter ausgebildet), und dergl. m.; als musikal. Kunstwort aber bezeichnet es hauptsächlich den Discant als einzelne Stimme, weil derselbe beim vollstimmigen Gesange den Hauptgesang führt. Canto primo, secondo, und abgekürzt C. I, C. II oder C. I^mo, C. II^do — erster, zweiter Discant, erste, zweite Discantstimme. Demnach ist denn auch Canto ripieno (s. ripieno) derjenige Discant, oder diejenige Discantstimme, welche nur zum Ausfüllen der Gesangsharmonie dient, kein Solo hat und daher nur beim Tutti einfällt. Vergl. Discant und Sopran. Ueber die Ausdrücke canto figurato etc. das Nähere unter Cantus.

Cantone, Serafini, ein Componist aus dem Ende des 16ten und dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, geb. zu Mailand, wo er auch sein ganzes Leben als Mönch und Organist im dasigen S. Simplicianerkloster zubrachte und vollendete. Picinelli in seinem Ateneo dei Letterat. Mil. p. 489 und 490 sagt von ihm, nachdem er seine Liebe zur Einsamkeit und stillen zurückgezogenen Lebensweise mit den anziehendsten Farben geschildert hat: „auf solche Weise wurden nicht nur die Augen, welche ihn beobachteten, von seiner exemplarischen, ja engelischen Güte ergriffen, sondern auch die Ohren, welche seine Compositionen höreten, von einer wirkl. serafinischen Harmonie entzückt." Gerber führt von den gedruckten Werken dieses so hoch gepriesenen Altmeisters (in seinem neuen Tonkünstlerlexicon) an: „Canzonette à 3 voci". Mil. 1588. — „Motetti à 5 v." 1599. — „Canzonette à 4 v." 1599. — „Sacrae Cantiones à 8 v. c. partitura." 1599. — „Vespri à Versetti, et falsi bordoni à 5 voci." 1602. — „I Passii, le Lamentationi, et altre cose per la Settimana santa à 5 voci." 1603 (in dieser

Art von Composition soll, nach Picinelli's ausdrücklicher Versicherung, C. seiner Zeit von Niemandem übertroffen worden seyn.) — „Motetti à 5 v. Lib. II, con part." 1605. — „Messa, Salmi et Lettanie à 5 v." Venet. 1621. „Motetti à 2, 3, 4 e 5 v. Lib. 4, co'l Basso cont." 1625. — Und „Accademia di Spiritual Ricreatione à 6 v. co'l Basso cont." Mil. 1627. Gerber zog dies Verzeichniß aus Possevini's Apparat. sacr. Tom. II 24.

Cantor — ein aus der lateinischen auch in die deutsche Sprache übergegangener Ausdruck, der ursprünglich Sänger überhaupt bedeutet (von cantare — singen), ohne irgend einen anderen sondernden Nebenbegriff damit zu verbinden. Im Italienischen heißt derselbe, in solcher allgemeinen Bedeutung, Cantatore, und im Französischen Chanteur. Die Gewohnheit aber hat es mit sich gebracht, daß man darunter vorzugsweise nur den Vorsänger einer Kirchengemeinde oder denjenigen Lehrer an öffentlichen Schulen versteht, der den Gesang-Unterricht zu ertheilen und daher auch die öffentlichen Singchöre ꝛc. zu leiten hat. Die Italiener und Franzosen drücken sich darin bestimmter aus: sie nennen einen solchen Mann zum Unterschiede von dem gewöhnlichen Sänger Cantore und Chantre." Nach der Angabe einiger Historiker soll das Amt eines solchen Cantors oder Vorsängers ꝛc., das man gewöhnl. das Cantorat nennt, schon im 4ten Jahrhunderte in der christl. Kirche eingeführt worden seyn; gewisser aber ist wohl, daß erst Pabst Gregor der Große (starb 604) der Stifter desselben war, indem er gegen Ende des 6ten Jahrhunderts zu Rom eine Schule errichtete, in welcher Knaben und Jünglinge im Lesen und Singen unterrichtet wurden. Auf deutschen Boden, wo länger als in Italien die musikal. Kunst, und namentlich der Kirchengesang, in tiefem Schlummer lag, wurde diese Einrichtung durch Carl den Großen, also im neunten Jahrhunderte, verpflanzt. In unserer Zeit ist mit dem Amte eines Cantors, das jener seiner ersten Bedeutung zu Folge eigentlich nur in dem Unterrichte der Jugend im Singen, der Aufsicht über die Singechöre, der Besorgung und Aufführung der Kirchenmusiken und des Vorsingens beim öffentlichen Kirchengesange der Gemeinde bestehen sollte, gewöhnlich auch noch irgend eine andere Lehrerstelle an einer öffentlichen Schule verbunden, so daß es an manchen Orten nur mit einem wirklich wissenschaftlich gebildeten Manne besetzt werden kann. Wenn die Schullehrer auf Dörfern bisweilen Cantoren genannt werden, so ist dies entweder ein ihnen von ihrer obersten Behörde, den Consistorien, als besondere Auszeichnung für ihre, auf irgend eine Weise sich im Schulfache erworbenen, achtungswerthen Verdienste wirklich decretirt verliehener Titel, oder eine bloße Ueblichkeit, die von einem früher an demselben Orte vielleicht angestellt gewesenen wirklichen Titular-Cantor herrühren mag, und meistens nur in der Obliegenheit des Vorsingens beim öffentlichen Kirchengesange ihrer Gemeinde eine nöthige Erklärung und Entschuldigung findet. Wirkliche Cantorate giebt es sonst nur in (größeren oder kleineren) Städten, und, was Deutschland betrifft, besonders in dessen Norden, in Süddeutschland weniger, wo man auch die Dorfschullehrer fast niemals Cantoren nennen hört. Hier, in Deutschland, ist es bis jetzt aber auch nur die einzige öffentliche Veranstaltung gewesen, wodurch der Jugend in den öffentlichen Schulen Gelegenheit gegeben wird, sich im Gesange weiter auszubilden. Zweckmäßig geleitet könnte dieselbe von dem vortheilhaftesten Einflusse seyn auf die allgemeine Cultur des Gesanges, wie auch auf die Verfeinerung und Verbreitung eines guten Geschmacks in der Musik überhaupt; aber leider ist dies bis auf unsere Zeit nur sehr sparsam in einzelnen Vorgängen der Fall

gewesen, und einer der vielen frommen Wünsche wahrer Kunstfreunde geblieben. Es haben Männer gelebt, die als Cantoren den ehrenvollsten Platz unter den Musikern und Künstlern überhaupt einnahmen, auch die hohe Bedeutsamkeit und Wichtigkeit ihres Amtes nicht allein nicht verkannten oder übersahen, sondern zu bethätigen wußten, als z. B. die Bachs, ein Schwenke u. A.; allein nicht zu viel dürfte es gesagt seyn, wenn wir diese nur zu einer unverhältnißmäßigen Minderzahl rechnen; die Mehrzahl ist schon damit zufrieden, mit ihrem Thun und Lassen die in ihrem Anstellungsdecrete buchstäblich vorgezeichneten Amtspflichten nach eigenem Gutdünken erfüllt zu haben. Die öffentlichen Singchöre sind in ganz Deutschland bis auf nur noch eine kleine Anzahl zusammengeschmolzen, oder sehen unter den noch bestehenden die meisten doch ihrer baldigen Auflösung entgegen, und in den öffentlichen Schulen pflegen die dirigirenden Cantoren derzeit auch nur noch in so weit einen Singechor zu erhalten, als sie denselben zu ihren obliegenden kirchlichen Musikaufführungen nothwendiger Weise bedürfen. Die Kreuzschule zu Dresden, die Thomasschule zu Leipzig, die Catharinen- und Martinsschule zu Braunschweig, das Lyceum Andreanum zu Hildesheim und wenige andere machen davon eine rühmliche Ausnahme, was wir hier ehrend anerkennen. Auch wollen neuerer Zeit die Herren Cantoren weit lieber Musikdirectoren heißen, als solche sich dann aber auch noch viel weniger um den öffentlichen Kirchen- und Schulgesang bekümmern; und daher kommt es, daß wir jetzt so viele völlig und in jeder Beziehung unwissende Cantoren finden, während sie ehedem und vor einigen Decennien noch, der gebildetsten Classe angehörten und wahrhaft — wenigstens musikalisch — durchbildete Männer waren. Vergl. auch die Artikel Singechor und Singschule. — In dem Sprichworte cantores amant humores erhält das Wort cantor seine weiteste Bedeutung, indem es sich hier nicht blos auf Sänger ins Besondere, sondern auf jeden Musiker und Musikfreund ohne Unterschied, auch auf den Instrumentalisten, erstreckt. — g.

Cantorat — das Amt eines Cantors, s. den vorhergehenden Artikel; wo der Cantor eine eigene Amtswohnung hat, wird auch wohl diese so genannt. — g.

Cantù, Giovanni. Dieser treffliche Sänger, vor 14 Jahren noch die Zierde der italienischen Oper zu Dresden, bei welcher er als erster Tenorist angestellt war, und der Liebling des musikalischen Publicums, das ihm so manchen herrlichen Kunstgenuß verdankte, wurde geboren zu Mailand 1798, und starb zu Dresden am 9. Mai 1822, im kaum angetretenen 24sten Jahre seines Lebens. Er war ein Schüler von Gentili und als Knabe schon nach Deutschland gekommen. Seine theatralische Laufbahn begann er 1818 zu Dresden. Bei den vielen, einem Bühnenkünstler nur immer wünschenswerthen, inneren und äußeren Vorzügen, womit ihn die Natur so reichlich ausgestattet hatte, einer trefflichen, starken, vollen und umfangsreichen Stimme, die an sich schon, besonders wenn er sie in ihrer natürlichen Weichheit hören ließ, alle Hörer entzückte, und dem unermüdlichen Fleiße, mit welchem er seinen Studien oblag, waren die Fortschritte, welche er binnen den wenigen Jahren seines öffentlichen Kunstlebens im Gesang und Spiel entwickelte, bewunderungswürdig, und berechtigten bei der damals schon vollkommenen Herrschaft, welche er über seine Stimme und sein ganzes Ich auf der Bühne besaß, zu den größtmöglichsten Erwartungen. Ein vielgebildeter Geschmack im Vortrage und vorzüglich eine seltene deutliche Aussprache des Textes zeichneten ihn vor den meisten, auch

älteren in Deutschland lebenden italienischen Sängern rühmlichst aus, und waren die treuesten Zeugen von der guten Schule, die er gemacht hatte. Personen, die ihm näher standen, rühmen auch die Liebenswürdigkeit seines Characters, und wollen es besonders werthgeschätzt wissen, daß er sich durch eine seltene Bescheidenheit und Uneigennützigkeit die Achtung und Liebe aller seiner Bekannten im höchsten Grade stets zu erwerben gewußt habe. Die lebhafte Theilnahme, welche zuerst seine Krankheit und nach dem sein Tod in Dresden überall fand, bestätigt dies Urtheil. o.

Cantus Ambrosianus (latein.), siehe Ambrosianischer Gesang.

Cantus domesticus (lat.) — wörtlich: häuslicher Gesang; ist der gewöhnlich symphonisch (s. dies.) genannte Gesang. Mit der christlichen Religion, die durch die Taufe Wladimir's des Großen, der sich mit einer griechischen Prinzessin verheirathete, in Rußland Eingang fand, ward im J. 1000 auch die Kirchenmusik daselbst eingeführt. Damals aber war dieselbe nur ein blos unisonischer, recitativischer und tactloser Gesang, nach dem Accente des Sylbenwerthes prosaischer Worte, und deshalb Säulengesang genannt. Erst gegen 1030, und zwar am frühesten zu Byzanz, fing man an, denselben in häuslichen Zirkeln zu verzieren, unter Begleitung der Tonica und Quinte, und nannte ihn um dieses Umstandes willen cantus domesticus. Das Wohlgefallen, welches man allgemein daran fand, ließ ihn alsdann auch in dieser Form in die Kirche übergehen, und schon 1053 kamen drei griechische Sänger nach Kiew, welche den cant. dom. oder dreistimmigen symphonischen Gesang in den verschiedensten Weisen und Manieren, also als einen wirkl. cantus figuratus dort in Aufnahme brachten. S. Kirchenmusik. Dr. Sch.

Cantus durus oder **Cantus be durus** (lat.), vergl. Alphabet, B, und die dort angezogenen Artikel.

Cantus figuratus, s. Figural-Gesang.

Cantus firmus, ital. canto fermo, fester Gesang, französisch plain chant, d. i. gleicher Gesang. Der letzte Ausdruck macht es uns klar, worin das Feste dieses Gesanges bestanden habe, nämlich in gleichmäßig fortgehenden Tonlängen, also in stets sich gleichbleibenden Noten einer und derselben Geltung. In einer andern Gleichheit hätte kein Gesang bestehen können, wenn er auch nur aus einigen Tönen verschiedener Höhe zusammengesetzt war. Man schreibt die Einführung dieses Gesanges von gleichen Tonlängen dem S. Gregor d. Gr. (s. d.) zu. Wie und warum er denselben einführte, gehört an einen andern Ort. Daß aber diese einfachen, in einerlei Tonlängen fortlaufenden Melodien nicht mehr griechischer Art waren, noch seyn konnten, da die Griechen auf den Unterschied der langen und kurzen Sylben in ihrer Sprache so viel hielten; daß die ganze Tonkunst diesen Wechsel durchaus beibehalten mußte, wenn sie von ihnen auch nur hätte ertragen werden sollen, ist klar, sobald man nur die ersten Anfangsgründe ihrer Scansion kennen gelernt hat. Es war also dieser gleichförmige, ganz tactlose Gesang von dem altgriechischen auch in dieser Hinsicht sehr verschieden, so daß es allerdings ganz unbegreiflich ist, wie sonst unterrichtete Männer auf die noch jetzt häufig herrschende Meinung verfallen konnten, als biete der alte von Gregor dem Großen umgestaltete cantus firmus uns noch köstliche Ueberreste altgriechischer Melodien dar, die doch hierin am meisten vom griechischen Gebrauche abweichen mußten. Vielmehr wird man Ursache haben, diesen cantus firmus für einen ächt christlichen,

nicht aus dem heidnischen Alterthume entlehnten anzusehen und zu ehren. Es ist also der schlichte, sich in einerlei Tonlängen fortbewegende, altchristliche Choralgesang, der im unisono tactlos gesungen wurde. Ob er erst von Gregor d. Gr. eingeführt oder nur durch Hinzufügen der plagalischen Töne verbessert wurde, ist eine Frage, die noch einer genauen Erörterung entgegensieht. Eben so wenig läßt sich bis jetzt noch mit historischer Zuverlässigkeit nachweisen, wann der Ausdruck cantus firmus zuerst gebraucht wurde. Daß diese altchristlichen, choralmäßigen Gesänge weder vor, noch zu, noch nach Gregors Zeiten mit lateinischen Buchstaben, statt der noch lange nicht erfundenen Notenzeichen, sondern vielmehr auch von Gregor selbst mit den sogenannten Neumen (s. d.) aufgezeichnet wurden, wenigstens dem Gedächtnisse zur Nachhülfe, darf nun als ausgemacht angesehen werden. Vgl. Gregor d. Gr. — Da ferner diese 8 Kirchentöne (s. d.) außer dem b durum oder ♮ (unserem h) durchaus keine zufälligen Intervalle hatten, so konnten auch die meisten Choralmelodien keine eigentliche Dur- und Moll-Scala haben; es fehlt den allermeisten mindestens die große Septime. Nach und nach fing man an die unisonische Choralmelodie, Psalmodie mit einem Gegengesang zu schmücken, der Contrapunct genannt wurde, seitdem die Notenfiguren erfunden worden waren. Das leitete also zum canto armonico, der zuverlässig nicht schon im 7ten Jahrhundert dagewesen ist, wenn es auch Baini selbst behauptet. Dergleichen will erwiesen seyn. — Jetzt heißt cantus firmus der schlichte Choralgesang, die einfache Choralmelodie, die oft einem Vorspiele auf der Orgel, oder sonst einer Composition zum Grunde gelegt wird, so daß diese feste Melodie nach den Gesetzen des Contrapunctes von anderen bewegbaren Stimmen (im canto figurato, s. d.) umspielt und verziert wird. G. W. Fink.

Cantus Gregorianus (latein.), siehe Gregorianischer Gesang.

Cantus mollis (lat.), oder

Cantus b mollis, s. Alphabet, B und die dort angezogenen Artikel.

Cantus naturalis (lat.) nannte man vor Zeiten die Melodie, bei welcher der Ton c mit ut bezeichnet wurde, d. h. bei welcher sich die Tonfolge in dem Hexachorde des Tones c aufhielt, und wobei also keine Mutation der Sylben nöthig war. Das Weitere darüber unter dem Artikel Solmisation.

Canun, ein türkisches Instrument, auch jetzt noch gebräuchlich, in der Form eines mit Darmsaiten bezogenen Hackebretts; wird auch eben so gespielt. Die Frauenzimmer, im Serail nämlich, von welchen dies Instrument besonders sehr geliebt wird, haben kleine Fingerhüte von Schildkrot, deren Spitzen vorn mit Cocosnußschale belegt sind, und schlagen damit auf die Saiten, auf welche Weise die Geübteren unter ihnen oft eine recht artige, harmonisch und melodisch wohl geordnete, Musik hervorbringen sollen.

Canus, ein altrömischer Flötenvirtuos, von dem Horaz, auch Plinius und andere altrömische Schriftsteller viel Rühmliches erzählen; von dessen Lebzeiten aber und übrigen äußeren Verhältnissen unserer Zeit keine weiteren zuverlässigen Nachrichten aufbewahrt worden sind.

Canzi, Catharina, Königl. Würtembergische erste Hof- und Cammersängerin, wurde im Jahre 1805 in Baden bei Wien von deutschen (nicht italienischen, wie es an mehreren anderen Orten heißt) Eltern

geboren, und schon seit ihrem eilften Jahre in dem Hause ihres Pflegevaters, des K. K. Oesterreichischen Major, Baron v. Zinnicq in Wien, einem großen Musikfreunde und rühmlichst bekannten Dilettanten, für den Gesang ausgebildet. Nach einer gründlichen Anleitung für Musik und Sprachkenntniß nahm sie der K. K. Hofcapellmeister Salieri 1819 als Schülerin auf, und 1821 sang sie zum erstenmale öffentlich in zwei Hofconcerten, in welchen ihr der Kaiser von Oesterreich jedesmal seine Allerhöchste Zufriedenheit selbst bezeigte, die durch Empfehlungsbriefe zur bevorstehenden Reise nach Italien an seine Brüder, Herzog von Modena, Großherzog von Florenz, so wie an die Großherzogin von Parma, bekräftigt wurde. Die jugendliche Sängerin betrat noch in demselben Jahre das K. K. Hoftheater an der Wien, und debutirte im „Barbier von Sevilla", „Moses in Egypten" und in der „diebischen Elster", nach denen noch neun Darstellungen folgten. Eine Reise durch Deutschland in der Begleitung ihres Pflegevaters verschaffte ihr Gelegenheit, Gastdarstellungen auf den Theatern zu Brün, Prag, Berlin, Cassel, Dresden, Leipzig, Frankfurt a. M., Darmstadt, Stuttgart, mit dem ungetheiltesten außerordentlichsten Beifalle zu geben, worauf sie dann ihre Reise nach Mailand antrat, um sich hier bei dem ersten Meister des Conservatoriums, Signor Banderoli, im Jahre 1822, in der italienischen Schule völlig auszubilden. Nach dem ersten halben Jahre wurde sie für La Scala auf eine ganze Saison engagirt, und nach Ablauf derselben für zwei Saisons nach Florenz, neben Mad. Pisaroni und Hrn. La Blache und Gally. In den darauf folgenden Jahren sang sie auf den Theatern zu Turin, Parma, Modena und Bologna; jedes dieser Theater ließ eine Oper eigens für sie componiren, und in Bologna erfreute sie sich der seltenen Auszeichnung, von dem Conservatorium dieser Stadt als Ehrenmitglied aufgenommen zu werden, worüber das ausgefertigte Diplom, als sie zum letztenmale sang, von einer Deputation mit einem Kranze und Gedicht begleitet, ihr auf der Bühne überreicht wurde. Im Jahre 1825 nach Deutschland zurückkehrend nahm sie ein zweijähriges Engagement in Leipzig mit einem jährlichen Reise-Urlaub an, den sie für London und Paris benutzte. In London sang sie in 7 Concerten, da zu jener Zeit das italienische Theater für Opern geschlossen war, und in Paris sang sie neben der Pasta in der Oper italienne 13 Mal mit dem allgemeinsten Beifalle. Im Jahre 1827 kam sie nach Stuttgart und wurde hier nach wenigen Auftritten sogleich auf längere Zeit engagirt. 1830 verheirathete sie sich mit dem Königlichen Hofschauspieler und Regisseur Wallbach, seit welcher Zeit sie den Namen Wallbach-Canzi führt. — Was nach diesem kurzen Abrisse ihres Lebenslaufs den eigentlichen Kunst-Character der nunmehr genannten Madame Wallbach-Canzi betrifft, so muß ihr vor allen Dingen zugestanden werden, daß sie unter den in Deutschland lebenden, aber in ächt italienischer Schule gebildeten Sängerinnen unstreitig einen sehr hohen Rang einnimmt, zu welchem sie nicht allein der außerordentliche Liebreiz und die ausnehmende Lieblichkeit ihrer Stimme, ihre vortreffliche Schule als dramatische Sängerin, und die seltene Fertigkeit und bewunderungswürdige Beweglichkeit ihres Organs, sondern überhaupt auch ihre wahrhafte Durchbildung als eigentliche Künstlerin erhebt. Hat ihr die Natur vielleicht etwas an extensiver Kraft der Stimme abgehen lassen, so weiß ihre große Kunst das durch intensive Fülle des psychischen Ausdrucks in einem noch mehr als erforderlichen Maße zu ersetzen. Würdiger Sprößling einer gründlichen italienischen Schule gehört sie vorzugsweise zwar nur der italienischen Musik an, und län-

gere Zeit auch war sie die einzige Repräsentantin derselben an dem Stuttgarter Hoftheater; doch strahlt hier ihr Licht als Künstlerin mit einem Feuer und in einem Glanze, wie es in seiner Seltenheit alle mehr gefundene Funken, wenn nicht gänzlich verdunkelt, so doch weit übersehen läßt. Sie ist wirklich die Meisterin, die man allgemein in ihr schätzt. Ihr zartgebauter Körper erschwert ihr manchen der kräftigeren Eindrücke, dagegen aber versteht sie die seltene Kunst, durch Einfachheit und Naivität des graziösen Spiels des Schauers Herz zu schaukeln auf den leichten Schwingen der süß-freundlichen Fantasie, während das Ohr sich erquickt an den reinen Glockentönen ihrer lieblichen Stimme, die wie Perlen gleichsam in die Brust rollen und hier mit heimathlichem Echo wiedertönen im Resonanz des allbelebenden Gefühls. Nicht in hoch, aber um desto mehr in leicht tragischen Rollen hat neben jenem bezeichneten Character die Mad. W. E. ferner auch die gerechtesten Ansprüche auf ein ächt künstlerisches Schaffen, und wir können keinen Augenblick anstehen, selbst hier sie einer Campi (die noch nicht vergessen ist), Heinefetter und den wenigen anderen, in neuester Zeit als wirklich ihres großen Ruhmes werth bekannten Sängerinnen völlig gleichzustellen, die durch eine oft nur zu allzusehr und mehr als italienisch figurirte Cantilene da, im Verhältniß zum natürlichen Kunstausdrucke, noch viel zu viel zu leisten scheinen, wo die Mad. W. E., jenem treubleibend, nie den erzielten Eindruck verfehlt; woran sich unwillkührlich der Wunsch reiht, daß die oft leider nur unzubekämpfende Natur ihrem stets rastlosen Streben in der Kunst keine nachtheilig wirkende Hindernisse in den Weg legen möchte. — st. —

Canzone. In der Musik bedeutet dieses italien. Wort zunächst einen Gesang oder eine Melodie ohne allen Unterschied, dann insbesondere aber, und dies am gewöhnlichsten, eine Melodie mit u. ohne Text und von kurzer Ausführung. So nennt man z. B. solche Melodien Canzonen, über welche Variationen in irgend einer beliebigen Form gesetzt sind. Vor Alters bezeichnete man mit diesem Ausdrucke solche kleine Singstücke von vier oder mehr Stimmen, die sich nur zum Vortrage in kleinen Privat-Zirkeln eigneten; jetzt gebraucht man denselben einzig nur in jener oben bezeichneten allgemeinen Bedeutung. Die Musik hat das Wort selbst von ihrer treuesten Schwester, der Poesie, entlehnt, wo es eine lyrische Dichtart anzeigt, die provenzalischen Ursprungs seyn soll. Für den Componisten der Canzonen ist es nothwendig, auch den poetischen Character derselben genau zu kennen. Als eigenthümliche Dichtungsarten waren sie bei den Italienern schon im 13ten Jahrhunderte gebräuchlich; vor Petrarca in freier, ungebundener Form; erst dieser hehre Dichter gab ihnen mehr Bestimmtheit und Regelmäßigkeit. Man spricht daher von Canzone Petrarchesca, und und von Canzone toscana, weil sie von Toscanern ausgebildet wurde. Sie bestehen aus mehreren Stanzen, in welchen sowohl die Art und Vertheilung der (eilf- und siebensylbigen) Verse, als die Stellung der Reime gleichförmig ist. Den Schluß bildet eine besondere kleinere Stanze, die man ripresa, congedo und auch comiato nennt, bei den ältesten Dichtern aber öfters fehlt, weil diese noch keine Apostrophe ihrem Gesange anhängten, die jene Schluß-Stanze meistens enthält. Hieraus geht nun auch eine verschiedene Behandlung der einzelnen Theile der Canzonen bei der Composition hervor; wenigstens muß die Schluß-Stanze immer eine ganz eigene Melodie, überhaupt einen ganz eigenthümlichen Character haben. Noch mehr ist dies der Fall bei den verschiedenen Arten der Canzonen. Es giebt Canzone Anacreontica, welche, aus kürzeren Versen bestehend, in kleinere

Stanzen, übrigens mit gleichförmiger Reimstellung, aber mit unbeschränkter Wahl der Verse und der Stellung der Reime, abgetheilt ist. Es sind dies nicht blos leichte, anmuthige Lieder der Freude, Liebe und des Scherzes, sondern auch Gedichte von feierlichem, erhabenem Inhalte und prächtigem, dithyrambischem Schwunge. Ferner giebt es Canzone Pindarica, welche den letzt bezeichneten Character in einem noch höheren Grade an sich tragen. In dieser Dichtungsart machte Luigi Allamanni im 16ten Jahrhunderte den Anfang. Man nennt dieselbe auch Canzoni alla Greca. Die einzelnen Theile, Strophen u. s. w. der Canzonen werden von Einigen auch Ballata, Contra-Ballata, Volta, Rivolta ꝛc. genannt. Eine gute Composition der Canzonen verlangt immer von dem Tonsetzer viel poetisches Talent und einen fein gebildeten Geschmack; Theorie und Praxis müssen mit all' ihrem Regelsysteme hier weit zurückbleiben. — Canzone a ballo war in früheren Zeiten (vor dem 16ten Jahrhunderte) eine italienische Dichtart, die ursprünglich die Bestimmung hatte, zum Tanze gesungen zu werden. Dieselbe hieß auch Ballata. Vergl. Ballade. Dr. Sch.

Canzonetta (ital.) ist eine Canzone (s. d.) in kleinerer Form; gewöhnlich auch ein kleines Lied mit dem Ausdrucke zärtlicher Empfindung.

Capella — der italien. Name für Capelle (s. d.); alla Capella s. d. Art. —, dem wir noch zufügen, daß man in dem alten Kirchenstyle darunter auch den Fortgang der Singstimmen ohne Instrumentalmusik verstand, weil ursprünglich alle Kirchenmusik in reiner Vocalmusik bestand, und keine Instrumente dabei gebräuchlich waren. Vergl. Kirchenmusik.

Capellart ist dasselbe was Capellstyl, s. dies. und den Artikel Styl.

Capelle, s. Kapelle und Orchester.

Capellenton, dasselbe was Kammerton, s. dies.

Capeller, J. N., s. Kapeller, wie er sich gewöhnlich schreibt.

Capelletti, Theresa Poggi, eine berühmte italienische Sängerin, geb. wahrscheinlich zu Mailand ums Jahr 1764, machte ihre Schule in Italien unter den berühmtesten Meistern. Ihre ersten theatralischen Versuche fallen ins Jahr 1780, wo sie auf den Theatern zu Mailand und Florenz mit dem außerordentlichsten Beifalle sang; nachdem sie hierauf eine größere Reise durch ganz Italien gemacht hatte, ging sie 1790 nach London, wo sie bis 1795 als Prima Donna glänzte. 1796 kam sie nach Deutschland, und begründete auch hier auf den größten Bühnen den Ruf, der ihr schon lange vorangegangen war; besonders zeichnete sie sich in dem Winter von 1798 bis 1799 auf dem Hoftheater zu Dresden, sowohl als Actrice, wie auch als Sängerin rühmlichst aus. Ein Berichterstatter in der Leipziger musik. Zeitung schrieb damals aus Dresden, daß ihre schöne Figur, ihre reizenden Züge, ihre liebliche, reine und sonore Stimme, welche sich von der Tiefe bis zum dreigestrichenen f immer gleich und schön geblieben sey, ihr herrliches Portamento und überhaupt ihr gefühlvoller Vortrag, daß dies Alles dazu beigetragen habe, sie zum Lieblinge des dasigen Publicums zu erheben. Dennoch aber blieb sie nur bis zum Jahre 1800 in Dresden, indem sie hierauf einigen anderen Einladungen auf deutsche Bühnen nachkam, und alsdann 1802 nach Italien zurückkehrte. Von hier aus ist später nur noch einmal eine zuverlässige Kunde von ihr nach Deutschland gekommen, nämlich daß sie 1806 wieder zu Mailand gelebt aber nicht mehr öffentlich gesungen habe. Ob sie dort auch, oder wo anders ihr mit Ruhm gekröntes

Leben beendete, und wann? das kann demnach also nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. 39.

Capelli, Giovanni Maria, berühmt als der letzt lebende Componist in dem sogenannten goldenen Zeitalter der italienischen Singmusik, war Geistlicher an dem Hofe zu Parma, geb. daselbst 1700 und gest. schon 1728. Von seinen Opern, welche sämmtlich fast für die Theater zu Venedig von ihm geschrieben wurden, wo auch 1722 die erste davon zur Aufführung kam, verdienen hier besonders genannt zu werden: „Giulio Flavio Crispo"; „Mitridate" (1723); „i fratelli riconosciuti" (1726); „Griselda", und „Climene". Es herrscht darin ein feuriger Geist, der, allem Gewöhnlichen fremd, vielen späteren Componisten zum Vorbilde gedient hat, von den wenigsten aber erreicht worden ist. Die Melodien sind lieblich und lassen kaum ahnen, wie kurz nach ihrem Verhallen in Italien jene leere Schlüpfrigkeit sich ihrer Nachkömmlinge bemächtigen konnte; die Harmonien sind prächtig, voll jugendlichen Feuers, aber tief ergreifend; die Instrumentation ist einfach, wie es die Zeit mit sich brachte, verräth jedoch viele Instrumentenkenntniß, und dürfte zu der besseren Art gerechnet werden, deren sich damals die italienischen Componisten bedienten. Bei solchen ausgezeichneten Eigenschaften war es denn wohl natürlich, daß die Werke C's zu ihrer Zeit auf fast allen Bühnen Italiens zur häufigsten Aufführung kamen. —i.—

Capelli. So nannte sich aus besonderer Liebhaberei der Herr von Apell auf mehreren seiner größeren Compositionen (s. Apell), wornach denn alle Nachrichten, welche hie und da von einem zweiten Componisten Namens Capelli mitgetheilt werden, zu berichtigen sind.

Capellist, dasselbe was Capell-Musikus, s. dies.

Capellmeister, s. Kapellmeister.

Capellmusikus heißt jeder bei einer Capelle angestellte Musiker, s. Kapelle und auch Titulatur.

Capellsänger ist ein jeder bei einer Capelle angestellte Sänger, in sofern die Chorsänger auch zur Capelle gehörne, und daher vorzugsweise der Sänger in einer solchen Capelle, die nicht zugleich mit einem Theater verbunden ist, wie z. B. die Capellen an Kirchen und an kleinen Höfen, Stadt-Capellen u. s. w.

Capellstyl, s. Styl.

Capistrum (lat.). Die ältesten Flöten wurden vermittelst eines Mundstücks geblasen und waren daher wohl schwer zum Ansprechen zu bringen, was nothwendig ein Aufblasen der Backen des Spielers verursachte. Da nun bekanntlich die ältesten Griechen eine schöne Gesichtsbildung sehr liebten, und deshalb, weil durch das derartige Flöteblasen das Gesicht sehr verzerrt wurde, als dieses unter dem Volke mehr Theilnahme fand, einst sogar auch das Verbot erschien, Blasinstrumente (Flöten) von der Jugend üben zu lassen, so erfand Marsyas, ein altgriechischer Flötenspieler, eine lederne Binde, welche vermittelst mehrerer Riemen so um das Gesicht und den Kopf gelegt wurde, daß sie die Backen beim Blasen zusammenhielt und daher jenes Erweitern derselben und überhaupt das Verzerren des Gesichtes dabei verhinderte. Die Griechen nannten diese Binde Phorbion, die alten Römer Capistrum. Dieselbe umschloß das ganze Gesicht und klemmte die Lippen dergestalt zusammen, daß nur so viel Oeffnung zwischen ihnen blieb, als zum Ansetzen des Mundstückes der Flöte erforderlich war. Mit der Ausbildung der Tonkunst und der Minderung des

strengen Begriffs von schöner Gesichtsbildung, kam natürlich auch das C. nach und nach immer mehr außer Gebrauch, so daß man selbst schon zur Zeit Christi nur noch sehr wenige Spuren davon findet. 48.

Capitolinische Spiele waren Feste der Römer, welche der Kaiser Domitian alle fünf Jahre zu halten verordnet hatte, und bei denen musikalische Productionen der ausgezeichnetsten Künstler ein Hauptgegenstand des Wettstreites waren. Der Sieger in solchen Spielen erhielt immer einen werthvollen Preis. Worin derselbe bestand, war nicht fest bestimmt.

Capo (ital.) — der Kopf, und daher der Anfang; da Capo, abgek. d. c. oder D. C. — vom Anfange (s. Abbreviatur II), steht am Schlusse eines Tonstücks, wenn nach demselben nochmals von vorn oder von Anfang an gespielt werden soll, und zwar bis dahin, wo der Componist Fine, d. h. Ende, gesetzt hat, weil dieser Theil erst den eigentlichen Schluß des ganzen Tonstücks bildet, den man aber, um Raum zu ersparen, nicht noch einmal niederschreiben oder abdrucken wollte. Man findet daher auch wohl da Capo al Fine, d. h. vom Anfange bis zum Ende, oder bis dahin, wo Fine steht. a.

Caporale, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmter Violoncell-Virtuos, der übrigens mehr ausnehmende Fertigkeit auf seinem Instrumente besaß, als eigentliche gründliche musikalische Kenntnisse. Er war ein Italiener von Geburt, lebte aber von 1735 an (Gerber sagt irrig 1780) in London. Damals hatte man in England das Violoncell noch nicht Solo spielen gehört, und um desto mehr mußte C—s Auftreten Bewunderung erregen, abgesehen selbst von dem schönen und vollen Tone, den er seinem Instrumente abzugewinnen gewußt haben soll. Selbst Händel begünstigte sein Spiel, und setzte ausdrücklich für ihn die Arie mit obligatem Violoncell im dritten Acte der „Deidamia", welche er 1740 componirte. Mit 1749 aber war C—s Glanzepoche auch in England vorüber, indem in diesem Jahre Pasqualini und der ältere Cervetto dorthin kamen und durch ihre unstreitig viel größere Fertigkeit auf dem Violoncell und zugleich ihren weit geschmackvolleren Vortrag die Aufmerksamkeit des Publicums in einem weit höheren Grade auf sich zogen. C. schmerzte das so sehr, daß er alle Mittel aufbot, sich in seinem Ansehen zu erhalten; die Composition hielt er für das Geeignetste dazu, weil von den genannten Meistern noch kein Werk bekannt geworden war, und gab deshalb zwölf Violoncell-Solo's heraus; allein bei seinen wenigen theoretischen Kenntnissen hatte er so mancherlei und viele eigentliche Fehler im Satze darin begangen, daß seine Gegner nur um so mehr Gelegenheit erhielten, über seine Schwächen zu siegen. Der Verdruß machte C. krank; er starb 1756, ohne auch seinen Entschluß, einmal in sein Vaterland wieder zurückzugehen, ausgeführt zu haben.

Capponi, Giovanni, bekannt durch den sogenannten „Triumph des Neptuns", wozu er die Musik gesetzt hatte, lebte, wie Gerber berichtet, gegen Ende des 16ten und zu Anfange des 17ten Jahrhunderts als Componist in Diensten des Herzogs von Savoyen. Jener „Triumph" war eine große Wasserfête, welche der Herzog bei Gelegenheit der Hochzeit einer seiner Töchter zu Millefonti auf einem großen Canale gab. Bourdelot in seiner Histoire Th. 1. pag. 252 erzählt von derselben: Neptun mit der Venus sey, begleitet von einer Menge Meergötter und Tritonen, auf Muscheln dahergeschwommen gekommen, und habe das Lob der Neuver-

mählten besungen und zugleich ein Ballet zu Wasser auf eine ganz neue Manier getanzt. Hierauf sey auf einer andern Seite des Canals Jupiter auf einem mit Blumen gekrönten Stiere erschienen, welcher die Entführung der Europa habe vorstellen sollen, und dem eine Menge Nymphen durch den Canal gefolgt seyen, die ebenfalls Gesänge zum Lobe der Vermählten hätten hören lassen. Zuletzt sey Arion auf dem Rücken eines Delphins angekommen, der zu seiner Laute, mit einem großen Gefolge von Delphinen und Sirenen, ein ergreifendes Klagelied angestimmt habe; und dann hätte die ganze Gesellschaft ein Ballet formirt, wozu die auf allen Seiten vertheilten Chöre von Musikern, als Meergötter und Meerwunder auf Muscheln, die Musik machten. Dies in seiner Art wirklich einzige und wahrscheinlich sehr prachtvoll gewesene Fest wurde überall bekannt und berühmt, und damit auch C—s Name. Doch hat sich von der Musik dazu selbst, wie von allen übrigen Compositionen, deren zuverlässigen Nachrichten zufolge dieser Meister sehr viele herausgegeben haben soll, für unsere Zeit nichts erhalten, weshalb auch wir außer Stande sind, irgend ein Urtheil über deren Werth oder Unwerth zu fällen. — m. —

Capriccietto (ital. ausgespr. Caprittschjetto), s. den folgenden Artikel.

Capriccio (ital. ausgespr. Caprittschjo) oder **Caprice** (franz. ausgespr. Capriß) — ist der Name eines Tonstücks, das eigentlich nur, und so wie es jetzt meistens geboten wird, eine Anhäufung der schwierigsten Sätze und Passagen zur letzten Uebung der rein technischen Fertigkeit enthält; also eigentlich nur ein Schulstück oder eine Etude, einerlei für welches Instrument. Jene Fertigkeit bleibt, bis auf einen gewissen Grad der Vollendung, stets ein nothwendiges Ziel der höheren Tonkunst; chromatische und enharmonische Gänge, Rouladen, Sprünge, Mordenten, Triller, Doppelgriffe u. s. w. müssen sorgfältig geübt werden, wenn sie auch in den Tondichtungen selbst nur selten eine bedeutsame Anwendung finden können. Kommen sie aber ohne alle tiefere Beziehung zu häufig vor, so lassen sie die Seele leer und werden langweilig; jeder Wunderthäter und Kraftmensch weiß dieses sehr wohl, darum macht er seine Kunststücke niemals zweimal. Der wahre Künstler muß jedoch stets mehr technische Fertigkeiten noch zu Gebote haben, als er eben braucht; um die Seele mit Sicherheit reden zu lassen in den Tönen der Instrumente, muß man Virtuos seyn bis zum höchsten Capriccio. In demselben ist demnach nun kein eigentlicher Gehalt zu suchen; dieser findet sich in solchen höheren Uebungsstücken eben so wenig, als in dem eigensinnigen und regellos barocken Tonwirrwarr größerer Musikstücke, die manche neuere Componisten zu belegen pflegen mit jenem modisch gewordenen Kunstworte. Seiner eigentlichsten Natur nach nämlich ist das C. nichts anderes, als die höchste Exercitie oder Etude, die letzte Buchstabirtafel für die Seelensprache der reinen Tonkunst, als welche es Aehnlichkeit hat mit dem Divertimento, das — um den Vergleich beizubehalten — gegenüber von ihm als musikalische Leseübung angesehen werden darf; allein neuerdings versteht man darunter auch wohl ein solches Tonstück, bei welchem sich der Componist nicht an die bei den gewöhnlichen Tonstücken eingeführten Formen und Tonausweichungen bindet, sondern sich mehr der so eben in seiner Fantasie herrschenden Laune, als einem überdachten Plane überläßt. Es trägt dasselbe dann gleichsam den Character einer sogenannten freien Fantasie an sich, die nicht den Ausdruck einer einzigen, sondern gar vieler und mancherlei verschiedener Empfindungen zum Gegenstande haben kann. Eine Art von Ordnung und Zusammenhang herrscht

allerdings noch darin, d. h. so wie sich dieselben unter einzelnen Gliedern herstellen lassen, die man aller Orts zusammengerafft hat. Ein Capriccio dieser Art erscheint, wenn es nicht noch in einer engeren Verwandtschaft mit der ersterwähnten Gattung steht, als ein für die Kunst völlig nutzloses Werk, als ein zufälliger musikalischer Einfall, dem man, als gänzlich characterlos, keinen Namen zu geben wußte, und der, zu wenig melodisch oder angenehm geordnet, auch nicht einmal auf den Werth eines Divertimento oder Impromptu Anspruch machen kann. — Eine dritte, jetzt aber gar nicht mehr gebräuchliche Art von C. war ehedem eine für Clavierinstrumente bestimmte fugenartige Composition über einen Hauptsatz von lebhaftem und feurigem Character, die aber ebenfalls nicht streng nach den Regeln einer eigentlichen Fuge oder der canonischen Schreibart ausgeführt wurde. — Ein C. von kleinerem Umfange, sowohl in seinem Ganzen als in seinen einzelnen Theilen und Absätzen, und seinem Innern und Aeußern nach, nennt man Capriccietto. Dr. Sch.

Capriccioso (ital. ausgespr. capritttschjoso) — launig, eigensinnig; wird als Vortragsbezeichnung sowohl über ganzen Tonstücken als bei einzelnen Stellen gebraucht, und zeigt an, daß dieselben etwas Humoristisches, Bizarres oder Fremdartiges in ihrer Behandlung haben, also mit einer gewissen eigensinnigen Schärfe der Accentuation, einer besondern Bravour, in welcher sich ein hohes Maaß von technischer Fertigkeit entwickelt, und überhaupt in einer Fülle des Klanges und gewissen Spitzfindigkeit vorgetragen seyn wollen. Im Uebrigen vergleiche man den vorhergehenden Artikel. a.

Caprice, s. Capriccio.

Capricietto schreiben einige Componisten falsch statt Capriccietto.

Capricornus, Samuel. Dieser berühmte Künstler hieß eigentlich Bocksh orn, welcher Name aber seinem Ohre so unästhetisch klang, daß er ihn in den lateinischen Capricornus übersetzte. Er war geboren 1629 und einer der ausgezeichnetsten Componisten seiner Zeit, den man schon in seinen Jünglingsjahren in ihm achtete; denn kaum war er aus dem Knabenalter getreten, so wurde er als Musikdirector nach Preßburg an die Dreifaltigkeitskirche berufen, und rechtfertigte hier seine Wahl durch die Herausgabe mehrerer wichtiger Werke. Seine nachmalige große Berühmtheit begründete er jedoch erst in Stuttgart, wohin er 1657 den ehrenvollen Ruf als Herzoglicher Capellmeister erhalten hatte. Die außerordentliche Thätigkeit nämlich, welche er von dieser Zeit an als Componist und musikalischer Schriftsteller entwickelte, steigerten sein Ansehen so hoch, daß jeder Künstler es sich schon zur Ehre anrechnete, nur die persönliche Bekanntschaft des weltberühmten C. gemacht zu haben, und junge und alte Künstler kamen zu dem Zwecke aus den weitesten Gegenden des In- und Auslandes in Stuttgart zusammen. Er starb daselbst 1670. Von seinen Werken wurden bei seinen Lebzeiten zu Nürnberg gedruckt: „Opus musicum à 1—8 vocibus concertantibus et instrumentis variis adjuncto choro pleniori sive in ripieno". — „Geistliche Harmonien von zwei und drei Stimmen mit beigefügten Instrumenten" (3 Thle., wovon auch in Stuttgart eine besondere Ausgabe erschien). — „Zwei Lieder von dem Leiden und Tode Jesu, in sechs Stücke getheilt mit zwei Stimmen und vier Violen." — „Jubilus Bernhardi in XXIV partes distributus von fünf concertirenden und eben so viel singenden Ripienstimmen, nebst vier Violen." — Ferner

erschien in Stuttgart: „Raptus Proserpinae“ (1662 in 4., wahrscheinlich eine Oper). — „Scelta musicale, ò la prima Opera d'éccellenti Motetti.“ — In Frankfurt: „Opus aureum Missarum à 6, 10 et 12 vocibus.“ — „Sonus redactus cum basso ad Organum.“ — „Neu angestimmte und erfreuliche Tafelmusik mit 2, 3, 4 und 5 Vocalstimmen und basso continuo.“ — In Würzburg: „Theatri musici pars I auctior et correctior (zwei Ausgaben). — In Dillingen erschien nach seinem Tode: „Continuirte neu angestimmte und erfreuliche Tafelmusik.“ — Dann sind noch während und nach seinen Lebzeiten eine große Menge von Sonaten, Allamanden, Correnden, Sarabanden, Motetten und andere kleinere Werke für Instrumental- und Vocalmusik an verschiedenen Orten gedruckt worden; und in der Breitkopf'schen Manuscripten-Sammlung befand sich auch eine Motette: „O quanti labores etc.“ Sein Bildniß ist 1659 von Kilian gestochen worden; es zeigt ihn mit einem offenen, freien Gesichte, aus dessen Zügen Herzensgüte mit Ernst vermischt hervorleuchtet; darunter ist ein Notenblatt mit einem Canon perpetuus a 6 voc. angebracht, den Gerber, welchem wir diese Nachrichten entlehnen, der Merkwürdigkeit wegen in sein neues Tonkünstler-Lexicon aufgenommen hat, und unter demselben stehen die Verse:

Miraris formam Capricorni Lector? ad ipsum
Si audires, qualem diceres esse Virum? — o.

Capuana, Mario, ein Componist um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, war Doctor der Musik und Capellmeister sowohl des Senats als auch am Dome zu Noto in Sicilien. Von seinen Werken führt Walther, und nach ihm Gerber, nur eine Sammlung Messen an, welche 1650 zu Venedig erschienen; von den übrigen, von denen wahrscheinlich doch in den musikalischen Archiven italienischer Kirchen noch manche aufbewahrt werden mögen, finden sich nirgends zuverlässige Nachrichten.

Capuzzi, Antonio, erster Violinist im Orchester der Kirche di Santa Maria maggiore in Bergamo, wurde im Jahre 1755 in Venedig geboren und machte sich daselbst schon frühzeitig als Virtuos auf der Violine und Componist für sein Instrument bemerkbar. Im Jahre 1784 unternahm er eine Kunstreise nach Wien, wo er vielen Beifall fand, und in den Jahren 1796 und 1797 befand er sich in London, wo besonders seine Compositionen sehr beliebt waren. Um's Jahr 1800 erhielt er die oben bezeichnete Stelle in Bergamo und starb daselbst im Frühlinge 1818, 63 Jahre alt. Von seinen Compositionen sind bekannt geworden: „Cora und Alonzo“ (Ballet, 1785 für Wien geschrieben). — „Didone abbandonata“ (die verlassene Dido, tragische Oper). — „La Villageoise enlevée, ou: les Corsaires“ (Das entführte Bauermädchen, oder: die Seeräuber, Ballet für London. In Partitur gestochen, London bei Longmann und Broderip 1797). — „6 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell, erstes Werk“. (Wien bei Cappi um 1784). — „6 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell“, (in Es-, B-, D-, F-, C- und Es-Dur, zweites Werk. Wien bei Artaria.) — „Sonate für die Violine mit Begleit. einer zweiten Violine.“ (Wien). — „Concertirende Symphonie für 2 Violinen mit eilfstimmiger Orchester-Begleitung“ (Manuscript). — „2 Concerte für die Violine mit Begleit. des Orchesters“ (Manuscripte). — „6 Quintetts für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell“ (Manuscripte). — „18 Quartetts für 2 Violinen, Bratsche und Violoncell“ (Manuscripte). v. Wzrd.

Caractères de Music nennen die Franzosen alle in der Musik vorkommenden Zeichen.

Caraffa oder **Carafa**, Michael, Ritter und Capellmeister zu Neapel, auch geb. daselbst 1787, und gebildet in dem dortigen Musik-Conservatorio. Seine erste Oper „Gabriele" schrieb er 1818; ihr folgten dann „Le solitaire" (der Einsiedler), „Masaniello" und „il Paria". Sie sind sämmtlich in Rossinischem Style gehalten, ohne jedoch dessen ganze Characterfülle zu erreichen. Seine Melodien sind darin angenehm und fließend, und die Harmonie ist keineswegs unbedeutend, indem sich sehr oft die verschiedenen Stimmen mit bewährter Kunst imitiren, und das mit einer Anspruchslosigkeit und Leichtigkeit, denen nur die wahre Natürlichkeit fehlt, welche C. offenbar erkünstelt, um einen tiefen Eindruck auf des Hörers Gefühl zu vermögen. Sein Accompagnement ist stets einfach, und daher erscheint sein „Masaniello" namentlich sehr leer gegen Auber's lärmende „Stumme von Portici". Alles, was in diesen Opern vorkommt, ist, so weit es die Noten für sich angeht, leicht zu singen und zu spielen; aber mit vielem Gefühl, mit Seele und Geschmack will es vorgetragen seyn, und daher verlangen jene fast durchgehends eine ausgewählte Besetzung. Diese kann aber nicht an allen Orten Statt haben, und vielleicht war das der Grund, warum diese Opern noch nicht überall eine gleich lebendige Theilnahme gefunden haben, und der Beifall, den sie bei ihren Aufführungen erhielten, noch gar oft ein sehr zweideutiger blieb. Es ist eine Eigenthümlichkeit und ein unläugbarer Vorzug der italienischen Musik, daß sie bei einer leichten Bearbeitung den seelenvollsten Vortrag verlangt; Leidenschaft, tiefes Gefühl und wahre Begeisterung muß der Künstler besitzen, der sie singen oder spielen soll; das aber scheinen Wenige noch einzusehen und zu beachten, und deshalb geht namentlich in Deutschland noch Vieles von dem Eindrucke verloren, den wenigstens die besseren Werke italienischer Kunst zu machen im Stande sind. C's neueste Oper (welche ihm ganz zugehört) ist „die Braut zu Lammermoore" (nach Walter Scott bearbeitet); ihr vorher gieng „la Violette" (das Veilchen). Mit diesen beiden Opern, von denen die erstere 1829, die letztere 1827 erschien, hat der Componist seinen früheren Styl mit einem theilweise glücklichen Erfolge verlassen, und sich mehr und mehr dem französischen Geschmacke zugewandt. Sie liegen zwischen den beiden Grenzpuncten der neuesten französisch-musikalischen Dramaturgie, zwischen Auber's „Stummen" und Rossini's „Tell". Früher hatte er, wie ziemlich alle italienische Componisten, die Musik für die Hauptsache gehalten, und die Handlung blos als eine unbedeutende, zum Theil alberne und triviale Nebensache angesehen; jetzt aber hat er vollkommen dramatisch gearbeitet, also umgekehrt, die Handlung als Hauptsache betrachtet, und die Musik als deren Glanz erhebende, ihr ein höheres Relief verleihende Folie. Es läßt sich nicht läugnen, „das Veilchen" ist eine sehr romantisch anmuthige, liebliche Oper, deren Stoff sich an Weber's „Euryanthe" anschließt, nur in etwas abweichender Weise, und zwar im Texte weit gemüthlicher, so wie überhaupt nicht so verunstaltet und geschändet durch die Absurditäten, Sinnlosigkeiten und Abscheulichkeiten, wie sie wirklich sich in der „Euryanthe" vorfinden. Sie enthält mehrere der anziehendsten Romanzen und Cavatinen, die leider nur an einigen Stellen durch eine zu prunkvolle Instrumentation, deren glänzendere Bearbeitung C. überhaupt in der ganzen Oper sich hat mehr angelegen seyn lassen, auf eine empfindliche Weise verdunkelt werden. Einfacher und hervorstechender sind dagegen auch in dieser Hinsicht die Chöre, und namentlich muß das Finale im zweiten Acte für ein Meisterstück gehalten werden, welches ein italienischer Componist in mehr französischem

Style neueſter Zeit geliefert hat. Die „Braut" iſt tragiſchen Charakters. Sie fand gleich bei ihren erſten Aufführungen auf italieniſchen Bühnen einen weit größeren Beifall, als alle früheren Werke C's. Dies will aber noch keineswegs für eine auch gleich größere Gediegenheit der Muſik zeugen; vielmehr dürfte der Grund eines ſolch glänzenden Erfolges darin zu ſuchen ſeyn, daß Italien in jetziger Zeit weit mehr gebildete Bühnenkünſtler und Sänger beſitzt, deren Leiſtungen einzig und allein nur dem hochtragiſchen und eigentlich heroiſchen Genre angehören, als dem zart-anmuthigen, romantiſchen, und noch weniger komiſchen. Es iſt bekannt, die eigentliche Glanzepoche der Opera buffa iſt auch für Italien längſt vorüber, und wenn man bedenkt, welchen weſentlichen Einfluß die Beſetzung der einzelnen Rollen, überhaupt die Aufführung und Executirung eines muſikaliſch dramatiſchen Kunſtwerks, auf deſſen äußere Erfolge haben, ſo kann es nicht mehr wundern, eben ſo wenig warum die neueren und neueſten italieniſchen Componiſten mehr und mehr im tragiſchen und heroiſchen Style arbeiten, als warum auch derartige Opern in Italien immer mehr Beifall gewinnen, als vielleicht romantiſche und komiſche. Die, wie es ſcheint, C. angeborene Gewandtheit in der Erfindung ſchön fließender Melodien, in der charakteriſtiſchen Haltung der einzelnen Parthieen, wie überhaupt in der eigentlich dramatiſchen Haltung des ganzen Werkes, hat er auch in dieſer Oper bekundet; doch muß es auffallen, warum er ſich bei einem ſolchen außerordentlichen, ſchätzenswerthen Talente hier wieder an verſchiedenen Stellen in jene entmuthigende und ermattende Roſſiniſche Weichlichkeit verliert, von der ſich in dem „Veilchen" faſt gar keine Spur mehr vorfand. Unter den ſieben Componiſten der Oper „Madame de Brinvillier" oder „Marquiſe de Brinvilliers" wurde bei der Ankündigung C. nicht mitgenannt, doch iſt gewiß, daß er den achten Theil zu dieſer, im eigentlichen Sinne des Wortes metalliſchen Compoſition lieferte, wenigſtens iſt die Ouverture dazu, die uns vorliegt, nach Titel und innerem Gehalte, ſein Eigenthum. Dieſelbe iſt wahrhaft ſchön ausgeſtattet, natürlich im italieniſch-franzöſiſchen Geſchmacke; die Einleitung dazu bildet ein wirklich vortreffliches Maestoso in E-Moll; das darauf folgende Allegro mosso iſt freilich etwas lang ausgeſponnen, nichts deſto weniger aber werden Liebhaber einer ſolchen Muſikart großen Gefallen daran finden. Unter den ſelbſtſtändigen Inſtrumentalmuſiken von C. zeichnen ſich hauptſächlich ſeine Clavierſachen, und unter dieſen beſonders wieder die in Deutſchland gedruckten, vortheilhaft aus. Von ſeinen Werken für Orcheſtermuſik iſt uns zu wenig bekannt, als daß wir uns ein Urtheil darüber erlauben können. Sie befinden ſich zum größten Theil noch im Manuſcript; Ohrenzeugen rühmen ihren melodiſchen Character, und wir dürfen gern daran glauben, da einzelne Sätze daraus, wie aus jenen genannten Opern, den in neueſter Zeit beliebteſten und thätigſten Claviercomponiſten nicht ſelten Veranlaſſung gaben, ſie ihren modiſchen Halbdichtungen (Variationen, Rondo's u. ſ. w.) als Thema's zum Grund zu legen, wo ſie dann ein Hauptmotiv zu deren regeren Theilnahme wurden. R.

Caramella, Honorius Domenicus, ein Geiſtlicher und viel gerühmter Componiſt zu Palermo in Sicilien, geb. daſelbſt am 15. Februar 1623, lebte in ſeinen ſpäteren Jahren aber zu Rom, und ſtarb daſelbſt am 10. Februar 1661. Es ſind beſonders zwei Werke, welche ſein Andenken in der muſikaliſchen Welt erhalten haben: „Pictorum et musicorum elogia" und „Musica prattica, politica, nella quale s'insegna a principi Christiani il modo di cantare un sol Motetto in concerto"; der Druck aber und das Er-

scheinungsjahr beider Werke läßt sich nicht mit Gewißheit angeben. Auch von seinen Compositionen, von denen mehrere im Druck erschienen seyn sollen, finden sich nirgends solche bestimmte Nachrichten, daß dieselben hier der Mittheilung werth wären.

Carara, Madame, Sängerin, war geb. zu Mailand um 1760, und begründete dort auch ihren nachmaligen großen Künstlerruf. Nach einer mehrjährigen Reise durch ganz Italien und Frankreich erhielt sie 1784 einen ehrenvollen Ruf nach Berlin, wo sie bald nach ihrer Ankunft mit 2000 Thalern jährlichen Gehalt am italienischen Theater angestellt wurde. Sie war eine der kunstfertigsten Sängerinnen und außerdem auch der schönsten Personen in der Nähe und Ferne, die je das Theater zu Berlin zu seinen Mitgliedern gezählt hatte; gleichwohl aber erhielt sie mit dem Regierungsantritte des jetzigen Königs von Preußen, also 1797, augenblicklich ihren Abschied. Was dazu die Veranlassung gegeben haben mag, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen; vertraute Personen wollen den Umstand auch zu delicat für die öffentliche Mittheilung halten. Sie ging darauf in ihr Vaterland zurück, sang dort eine längere Zeit mit dem gewohnten, außerordentlichen Beifalle, und verschwand endlich in den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts aus aller Oeffentlichkeit.

Caravoglia, Madame Maria Carracci, eine geborene Balconi, wurde als eine der ausgezeichnetsten italienischen Sängerinnen von Eh. Bach nach London berufen, um daselbst in seinen Concerten zu glänzen. Nach einem zweijährigen Aufenthalte in London, von wo aus ihr Name eine weite Berühmtheit erlangt hatte, ging sie nach Deutschland; 1784 befand sie sich an dem Theater zu Prag; 1787 ging sie wieder nach Italien zurück; 1788 sang sie als Prima Donna auf dem Theater zu Florenz und 1790 zu Vicenza. Sie starb 1802 zu Mailand, ihrem Geburtsorte. Während ihres Aufenthalts in Deutschland bewunderte man ihre zwar nicht sehr starke, aber überaus angenehme und biegsame Stimme, wie auch ihren außerordentlich präcisen und richtigen Vortrag, worin sie selbst der damals so sehr gefeierten Todi nicht nachgestanden haben soll. Unübertrefflich war sie in der Ausdauer; so soll sie einstmals an einem Abende 23 große Bravourarien gesungen haben, ohne dadurch im Mindesten ermüdet worden zu seyn. Sie war die Gemahlin eines gegen Ende des vorigen Jahrhunderts rühmlichst bekannten Fagottisten, der sich aber Caravoglio nannte, nach dem Tode seiner Frau von Mailand nach London ging, und hier nach einigen glücklichen Jahren sein Leben beendigte. 39.

Carbonel, Nicolas, Musiklehrer in Paris, Virtuos auf dem Pianoforte und Componist für sein Instrument, wurde im Jahre 1773 daselbst geboren und ließ sich schon 1787, als Knabe von 14 Jahren, in einer mehrstimmigen Ode von seiner Composition mit Beifall als Sänger hören, was seit dem wiederholt im dasigen Concert spirituel der Fall war. Später widmete er sich indeß hauptsächlich dem Pianofortespiele und dem Unterrichte auf diesem Instrumente, wobei er jedoch auch folgende seiner Compositionen öffentlich herausgab: „La Dansomanie“ (die Tanzlust), Ballet. Im Clavierauszuge gestochen Paris bei Gareaux. — „6 Sonaten f. d. Pianoforte mit Begleitung einer Violine nach Belieben“. 2 Hefte. 1798. — „Potpourri f. d. Pfte. mit Violine“. — „3 Sonaten f. d. Pfte. mit Violine“. 3tes Werk. — „Sonate zum Studium f. d. Clavier od. Pfte.“ (Recensirt und empfohlen im 13ten Jahrgange der Leipz. mus. Zeitung;

S. 330). — „Narcissen, enthaltend 3 Sonaten f. d. Pfte. mit Begleit. einer Violine". 2 Hfte. 1799. — „Die Schlacht bei Marengo, Sonate für Pianoforte, Violine und Violoncell". Paris bei Beauce. — „3 Sonaten f. d. Pfte. mit Begleit. einer Violine". 3tes Hft. — „Die Schlacht bei Jena, Sonate f. d. Pfte." 1807. — „12 Hfte. Romanzen f. eine Singstimme mit Begleit. des Pfte." Paris bei le Duc. — „Italienische Arietten mit Begleit. des Pfte." — Ob C. jetzt noch am Leben ist, wissen wir nicht genau; bezweifeln es aber, da schon seit mehreren Jahren nichts Neues mehr von ihm erschien und auch keine Nachrichten von seinem Wirken zu uns gelangten. v. Wzrd.

Carbonelli, Steffano, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts berühmter Violinvirtuos und Componist für sein Instrument, ein Schüler des bekannten Corelli zu Rom, der aber 1719 vom Herzoge von Rutland bewogen wurde, seinen ferneren Aufenthalt in Italien mit dem in England zu vertauschen. Bei seiner Ankunft in London ward er von genanntem Herzoge, der selbst ein guter Violinspieler und überhaupt ein großer Freund der Musik war, auf das Gnädigste aufgenommen. Aus Dankbarkeit hiefür dedicirte er demselben zwölf Violinsolo's, die eigens für des Herzogs Spiel eingerichtet waren. Als 1720 die Academie der Musik zu London gestiftet wurde, ernannte man ihn auf des Herzogs Empfehlung zum Orchesterdirector an derselben, in welcher Stellung er sich ein hohes Ansehen zu erwerben und zu behaupten wußte. 1725 verließ er die Oper, und übernahm die Orchesterdirection am Drurylane-Theater, wo er sich häufig auch als Virtuos in den Zwischenacten hören ließ. Dadurch machte er die Bekanntschaft Händel's, der seine Talente zu schätzen wußte. Ein enges Freundschaftsbündniß, welches beide Künstler mit einander schlossen, löste sich auch nicht auf, als des letzteren Umstände ihren Glanz zu verlieren anfingen. Vielleicht war auch desselben Abgang von London die Hauptursache, warum C. bald darauf seine Kunst ganz verließ, und vermittelst einer reichen Heirath und eines selbst wohlerworbenen Vermögens eine große Weinhandlung etablirte, die sich später so weit ausbreitete, daß sie sogar die Lieferung an den Hof zu machen hatte. Er starb in diesem Geschäfte 1772. Mehrere originelle Züge seines achtungswerthen Characters theilt Hawkins im 5ten Bande seiner Geschichte pag. 360 ausführlich mit. 43.

Carcani, Giuseppe, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister an den Incurabili zu Venedig, war geb. zu Crema im Venetianischen, und hatte die Ehre, als der große Hasse die Capellmeisterstelle an genanntem Conservatorio verließ, um sich nach Dresden zu begeben, von selbigem zu seinem Nachfolger vorgeschlagen zu werden, welche sehr günstige Empfehlung dann wohl von keinem andern, als dem besten Erfolge seyn konnte. Von seinen Werken ist nur noch die Oper „Ambleto" bekannt, welche 1742 mit dem allgemeinsten Beifalle zu Venedig aufgeführt wurde. Wann er starb, hat sich nicht genau ermitteln lassen; Einige sagen 1763, Andere dagegen 1758.

Carcassi, Matteo, Guitarrevirtuos und zugleich auch einer der bewährtesten und fleißigsten Componisten für sein Instrument in der neuesten Zeit, der nicht, wie viele Andere, mit blos oberflächlichen Producten dieser Gattung das Publicum belastet; welches allein die 36 bis 40 Solowerke, die bereits in der Musikalienhandlung von Schott und Söhne in Mainz erschienen sind, auf's hinlänglichste bezeugen. Treffliches hatten vor ihm

schon Giuliani und Carulli für die Guitarre geschrieben, und dadurch dieses Instrument von seiner früheren Beengtheit auf einen Punct erhoben, wo es in gewisser Beziehung mit vielen andern sehr geachteten Instrumenten wohl wetteifern darf. C. ist über diesen Punct noch weiter hinausgegangen, sowohl in dem, was das Gewinnen neuer Effecte, als auch was die technische Behandlung des Instrumentes betrifft. Als vorzüglich interessant in dieser Hinsicht erschien gleich sein Op. 1., drei Sonatinen, in A und C-Dur, an welches sich Opus 2., ein effectvoll gearbeitetes Rondo, würdig anreiht. Ferner heben wir hervor Opus 7., Variationen in D Dur „au clair de la lune, chanté dans les voitures versées"; Op. 12., Variationen in A Dur über ein italienisches, und dergleichen in C Dur über ein deutsches Thema; Op. 13, vier Potpurri's; Opus 16, acht Divertissements; Op. 17, Variationen über ein Thema von Rousseau, und die Fantasie Op. 19. Findet sich auch in den Arbeiten C's manche schwächere Stelle, so überbietet doch das viele Gute des Ganzen in eben dem Maaße diese kleinen Versehen, und es bleibt nur der Wunsch übrig, daß die sonst so thätige Verlagshandlung noch mehr Sorgfalt auf einen correcteren Druck verwandt haben möchte. Doch darf auch dieser geringe Tadel Liebhaber nicht abschrecken, denn auch in der Gestalt, in welcher wir diese Werke besitzen, verdienen sie allen Freunden des betreffenden Instruments empfohlen zu werden: nicht allein Vergnügen, sondern auch wahrhaft reeller Gewinn läßt sich aus dem fleißigen Studium derselben ziehen. Die näheren Lebensumstände dieses achtbaren Componisten sind uns unbekannt geblieben; die Schuld davon mag einerseits die Unstätigkeit seines Wandels tragen, indem er die größte Zeit seines noch jungen Lebens bisher auf Reisen zubrachte. Er ist in Italien geboren, wo er sich auch wohl derzeit wieder aufhält; um 1824 machte er eine Reise durch Deutschland, und noch 1827 (wenn wir nicht irren) erschienen in mehreren öffentlichen Zeitschriften sehr ruhmredige Nachrichten von Concerten, welche er hier an verschiedenen Orten gegeben hatte. —k—

Cardane, A., ein Contrapunctist des sechszehnten Jahrhunderts, von dessen Arbeit unsere Zeit aber nichts mehr besitzt, als einige Messen, welche sich in der Sammlung: „XII Missae cum 4 vocibus a celeberrimis auctoribus conditae nunc recens in lucem editae etc." befinden. Da diese Sammlung 1554 zu Paris erschien, und darin nur Werke von niederländischen und französischen Componisten aus jenem Zeitalter vorkommen, so läßt sich annehmen, daß auch C's Blüthezeit bis auf jene Jahre zurückfällt, und daß er entweder ein Franzose oder Niederländer von Geburt war.

Cardon, blühete als Violoncellist bis etwa 1788 an der Oper zu Paris und machte sich durch mehrere Trios u. dgl. für Saiteninstrumente bekannt, die jedoch außer Frankreich sehr wenig gespielt wurden. — Seit 1785 trat ein jüngerer, entweder der Sohn oder doch ein naher Verwandter jenes, als Componist in die Reihen und errang sich durch seine Compositionen für die Harfe nicht geringen Antheil. Dessen Sonaten, Duos, Trios, Quatuors und Concerte für Harfe mit Begleitung der Streichinstrumente belaufen sich auf 24 Hefte, unter denen auch „Methodes de Musique" und „de Harpe" sich befindet. Seit 1790, wo der Krieg vorherrschte, schwieg auch dieser Maitre de Harpe und wird 1800 nur als Violoncellist an der Opera com. genannt. — 1821 lebte zu Brüssel ein Flötist dieses Namens, der sich nicht weiter hervorgethan hat. Alles Uebrige von dieser Künstlerfamilie hat die Nacht verschlungen, wie Vieles. †b.

Cardoſo, Fr. Jmanuel, ein Carmeliter-Mönch, wie es an einigen Orten heißt geb. zu Beja in Portugal, war einer der fruchtbarſten portugieſiſchen Kirchencomponiſten im Anfange des ſiebzehnten Jahrhunderts. Die ausführlichſten und zugleich auch zuverläßigſten Nachrichten über ihn aber enthält Machado's Bibl. Lus. Tom. III. pag. 213, und dieſen nach wäre er geboren zu Fronteira und 1588 in ſeinem neunzehnten Jahre zu Liſſabon in ſeinen Orden aufgenommen. Darin ſtimmen alle Hiſtoriker überein, daß er von ungefähr 1609 an Subprior ſeines Ordens und Capellmeiſter zu Liſſabon war. Das Anſehen, in welchem er als Componiſt bei König Johann IV. ſtand, trug viel dazu bei, daß ſeine Werke häufig zur Aufführung kamen, und mit der Zeit ſich über ganz Portugal verbreiteten; ob er deshalb aber wirklich, auch zu jener Zeit, der beſte Componiſt ſeines Vaterlandes war, wofür ihn namentlich Machado ausgiebt, muß dahin geſtellt bleiben. Er ſtarb 1650 in ſeinem 81ſten Jahre. Von ſeinen gedruckten Werken findet man hie und da noch in größeren Sammlungen von alten Muſikalien mehrere 4- und 5ſtimmige Magnificate, 4-, 5- und 6ſtimmige Meſſen und andere mehrentheils gelegentliche Kirchenmuſiken, von denen auch Gerber in ſeinem neuen Tonkünſtler-Lexicon die einzelnen beſonderen Titel ausführlich angiebt. Als vorzüglich intereſſant für den Hiſtoriker erſcheint darunter „Livro que comprehende tudo quante se canta na Semana santa", welches 1648 zu Liſſabon gedruckt worden iſt. Andere ſeiner Compoſitionen, und auch noch viele im Manuſcript, werden noch jetzt auf der Bibliothek zu Liſſabon ſorgfältig aufbewahrt. — Ein anderer, zu eben jener Zeit (etwas früher) blühender portugieſiſcher Componiſt, Namens Manuel Cardoſo, war Capellan des Königs Johann III, Muſikmeiſter in deſſen Capelle und geb. zu Liſſabon. Ob mit dem Vorhergehenden näher verwandt, läßt ſich nicht beſtimmen. Als deſſen hauptſächlichſtes Werk führt Machado a. a. O. und nach ihm Gerber a. a. O. an: „Passionarium juxta Capellae Regiae Lusitanae Consuetudinem Accentus rationem integre observans. Leiriae per Antonium de Mariz. 1575. 11.

Careſtini, Giovanni, genannt Cuſanino nach ſeinem Pflegevater Cuſani, der ihn ſeiner herrlichen Stimme und vortrefflichen muſikaliſchen Talente wegen als einen 12jährigen armen Knaben zu Mailand zu ſich nahm und reich unterſtützte, wurde geb. zu Monto Filatrana in der Mark Ancona, und hat, durch Bernacchi's gründliche Schule zu einem der kunſtfertigſten und ſchönſten Sänger gebildet, als ſolcher (Caſtrat) auch beinahe 40 Jahre lang die italieniſchen Bühnen geziert. In Deutſchland iſt er bekannt als der Lieblingsſänger des kunſtverſtändigen Königs, Friedrichs des Großen. Sein erſtes Auftreten hatte 1721 zu Rom ſtatt, wo er in Buononcini's Oper „Griselda" als Conſtanze in Frauenzimmer-Kleidern auf der Bühne erſchien. Gleich darauf reiſte er nach Deutſchland und ſchon 1723 ſang er bei dem Krönungsfeſte Carls VI. zu Prag. 1724 ging er nach Italien zurück; ſang zuerſt wieder in Mantua, dann 1725 zu Venedig im „Seleuco" von Zuccari, und auch im folgenden Jahre ebendaſelbſt neben Farinelli und Paita, ohne durch deren Glanz auch im mindeſten nur verdunkelt zu werden. Von 1728 bis 1730 war er in Rom, und feierte hier beſonders in Vinci's berühmten Opern „Alessandro nell' Indie" und „Artaserse" große Triumphe. Von hier engagirte ihn dann Händel nach London an Seneſino's Stelle, welcher mit allen übrigen Sängern zu Porpora übergegangen war. Ein kleiner Zwieſpalt mit Händel, ſeinem bisherigen Director, veranlaßte ihn, 1735 London wieder zu verlaſſen, und nach Parma zurückzugehen, wo er dann auch geblieben zu ſeyn ſcheint, bis

er 1746 einem ehrenvollen Rufe nach Dresden folgte, und hier 1750 von Friedrich d. Gr. die Einladung nach Berlin erhielt. Seine besten Jahre brachte er hier zu, und erst als seine Stimme Alters halber abzunehmen anfing, machte er 1755 noch eine Reise nach Petersburg, um die letzten Ueberreste derselben gleichsam der rauh-nordischen Kunst zu opfern. 1758 verließ er das Theater auf immer, begab sich in sein Vaterland zurück zur Ruhe und starb hier kurze Zeit darauf. Was die Kunstleistungen dieses berühmten Mannes betrifft, so müssen wir natürlich, abgesehen von den äußeren Erfolgen, dem Urtheile sachverständiger Zeitgenossen vertrauen, und unter diesen pflegte z. B. Hasse zu behaupten, daß, wer den C. nicht gehört habe, eigentlich nichts Rechtes gehört habe. Und dennoch soll er unermüdet im Studiren gewesen seyn, so daß er einstens auf überschwengliche Beifallsbezeugungen und die Frage nach dem Grunde seiner rastlosen häuslichen Thätigkeit antwortete: „wenn ich mir selbst nicht Genüge leisten kann, so werde ich es gewiß auch nicht Anderen können". Quanz sagt von ihm wörtlich: „er hatte eine der stärksten und schönsten Contraaltstimmen von klein d bis 2gestr. g; eine große Fertigkeit in Passagen, die er, der guten Schule des Bernacchi gemäß, so wie Farinello, mit der Brust stieß. In willkührlicher Veränderung unternahm er viel und meistens mit Glück". Hiezu kam noch, daß er ein ausgezeichneter Acteur und Mimiker war, wobei ihn seine von Natur aus körperliche Wohlbildung so sehr unterstützte, daß er schon als solcher allein sich einen berühmten Namen erworben haben würde. Lwe.

Carey, Henry, der Dichter und Componist des bekannten englischen Volksliedes „God save the King", welches ursprünglich zu einer Cantate auf das Geburtsfest Georgs II. bestimmt war und daher eigentlich anfing: „God save great George, our King" etc.; war ein unehelicher Sohn von George Savile, Markis von Halifax, und geb. zu London um 1696. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er von dem deutschen Olaus Westeinson Linnert, nachher ward er ein Schüler von Rosingrave und Gemmiani; nichts desto weniger waren seine theoretisch-musikalischen Kenntnisse eigentlich nur mittelmäßig, und das hohe Ansehn, in welchem er als Tonkünstler, als Componist und auch als Dichter stand, darf nur dem vortrefflichen Talente, dem richtigen Gefühle und der gemüthlichen Heiterkeit zugeschrieben werden, womit ihn die Natur so reichlich ausgestattet hatte, und vermittelst welcher er unerschöpflich war in der Erfindung von immer ganz neuen, gefälligen und oft tief ergreifenden Melodien zu den Liedern, Balladen und kleinern Cantaten, zu welchen er zu gleicher Zeit auch den Text zu dichten pflegte. Hievon geben z. B. außer jenem „God save etc." noch das Interludium „Nancy or the parting Lovers", welches in dem spanischen Kriege den Enthusiasmus aller Seeleute und Soldaten bis zum höchsten Grade steigerte und nachher auch auf dem Conventgarden-Theater zu London unter dem Titel „true Blue" zur Aufführung kam, und das ebenfalls seiner originellen Schönheiten wegen fast in alle europäischen Sprachen übersetzte und in allen Ländern mit Liebe gesungene Lied „Von allen schmucken Mädchen" den deutlichsten Beweis. Voll Witz und Genie sind sein „Chronon hotontt.", sein „Pragon of Wantley", sein „honest Yorkshire Man", und der Erfolg derselben mußte daher auch äußerlich ein ganz besonderer seyn. Höher jedoch als bis zu Cantaten wagte er sich, im Gefühl seines Mangels an ächter gründlicher Kunstbildung, als Componist jedoch nicht. 1720 gab er eine Sammlung kleiner Lieder, und 1732 sechs Cantaten heraus, von denen er Dichter und Componist war. Zu den

Opern „Amalia“ und „Teraminta“, welche von Einigen auch für sein Eigenthum ausgegeben werden, hat er nur den Text geliefert; erstere setzte J. Fr. Campe, und letztere J. Chr. Smith in Musik. Wie des Gentleman's Magazine, Juli 1795 pag. 544, erzählt, war er der erste Gründer der in London bestehenden Pensionsanstalt für alt gewordene dürftige Tonkünstler, deren Wittwen und Waisen. Hawkins und Burney erzählen in ihren großen Geschichtswerken Nichts hievon, was um so unverzeihlicher erscheint, als es eins der größten Verdienste ist, welches sich zumal ihr Landsmann C. um die Kunst und ihre Genossen erworben hat, und als derselbe sich gerade dadurch, alle englischen Tonkünstler sich zum ewigen Dank verpflichtend, den, in der Verfolgung heftigen, Neid so Vieler zuzog, der ihn, in Verbindung mit dem unerklärlichen Mangel, womit er Zeit seines Lebens, obschon er sowohl in mehreren öffentlichen Schulen als auch privatim viel Unterricht ertheilte, dennoch zu kämpfen hatte, endlich im J. 1744 so weit brachte, daß er in einem Anfalle von Verzweiflung sich selbst das Leben nahm. Seine sämmtlichen Lieder erschienen gedruckt in mehreren Lieferungen 1740, und seine sämmtlichen dramatischen Dichtungen 1743 zu London; vor beiden Werken befindet sich als Titelkupfer sein wohlgetroffenes Bildniß. B.

Carillon heißt zunächst in der Orgelbausprache das Glockenspiel, welches sich noch jetzt in manchen älteren Orgeln befindet, s. Glockenspiel. Dann ist es der Name eines besonders in den Niederlanden gebräuchlichen, wirklich gestimmten, tragbaren Glockenspiels, s. den angez. Art. Drittens versteht man darunter eine Art Glockenspiel mit Tangenten, welche an die Glocken schlagen und wie ein Clavier, aber mit dem Fuße gespielt werden; 4) ein der Harmonika ähnliches Instrument, das aus porcellanenen Bechern und Schalen zusammengesetzt ist, vier volle Octaven enthält, und mit 6 Zoll langen hölzernen, mit Scharlach überzogenen Stäbchen geschlagen wird; und endlich 5) auch ein kleines Tonstück, welches besonders dazu gesetzt ist, auf einem solchen der genannten Instrumente, oder auch nur auf einer beliebigen Anzahl von Glocken, die nach der Tonleiter gestimmt sind, vorgetragen zu werden. In Orchestern wird das C. als Instrument fast nie angewandt, höchstens in komischer, selten selbst in türkischer Musik; doch hat Pixis in einer seiner neuesten Clavierkompositionen (Rondo brillant) Gebrauch davon gemacht; wie zweckmäßig? mag der Hörer selbst entscheiden. Den Spieler eines C—s nennt man **Carillonneur** oder **Campanist**, zu deutsch eigentlich Glockenspieler.

Carillonneur, s. den vorhergehenden Artikel.

Cario, Joh. Heinr., Rathsmusikus und Thürmer an St. Catharina zu Hamburg, war einer der größten Virtuosen auf der Trompete, die je gelebt haben; geb. zu Eckernförde im Holsteinischen um 1738, kam aber in seinem vierten Jahre schon nach Hamburg, wo er sich unter Telemann, Bach und Schwenke in seiner Kunst bildete, und endlich auch 1806 sein Leben vollendete. Außer einer besondern Gleichheit der Töne, die er bei aller Fülle und Rundung doch bis zu dem sanftesten Flötenklange moderiren konnte, bewunderte man an ihm eine außerordentliche Präcision und Fertigkeit im Spiel. Einstmals soll er sogar ein großes Präludium aus Es-Moll geblasen haben, welches gewiß für den Trompeter eine der schwierigsten Aufgaben ist. — Sein Sohn, Joh. Peter Heinrich Cario, ist Organist an der englischen Kirche zu Hamburg, an welcher ehedem Kreysing,

ein würdiger Schüler von Seb. Bach, angestellt war. Unter den Orgelvirtuosen, welche nach Reinkens, Hieronymus und Jakob Schulzens und Weckmanns Zeiten zu Hamburg gelebt haben, behauptet er immer einen achtungswerthen Rang, wenn gleich auch sein Spiel selbst, und überhaupt seine musikalische Bildung, nur etwas mehr als mittelmäßig genannt werden dürfen. Eine seltene Fertigkeit soll er im Paukenschlagen besitzen.

Carissimi, Giacomo, ist entweder zu Venedig oder nach Pacini zu Padua gegen 1600 geboren. Die genauen Angaben fehlen; nirgend liest man etwas Bestimmtes aus seinem Leben. 1635 war er schon berühmt; 1649 wurde er Capellmeister an der päpstl. Capelle und dem Collegium zu Rom. So wird gewöhnlich nach Gerber angenommen und in der Encyclopädie von Ersch und Gruber wiederholt. Man würde sich jedoch irren, wenn man dies von einer der drei Hauptkirchen Roms verstehen wollte. Zum Beweise schlage man nur „die chronologische Reihenfolge der Capellmeister der drei Hauptkirchen Roms" nach, die sich in Baini's Werk und der deutschen Bearbeitung von Kandler: „Ueber das Leben und die Werke Palestrina's" befindet; Carissimi ist nicht mit darunter. Er war Capellmeister an der Kirche St. Apollinare in Rom. Hier erhob sich sein Ruhm so, daß er im wahren Sinne des Wortes von 1640 bis gegen 1680 Epoche machte, was um so mehr zu bewundern ist, da er nie eine Oper schrieb. Sein ganzes Augenmerk war darauf gerichtet, der damals herrschenden Musik das Steife und Unbeholfene jeder Art zu benehmen, dagegen Alles so leicht, wohlgefällig und natürlich zu machen, bei aller Bewahrung des grammatisch Regelrechten, sowohl im Gesange als in den Instrumenten, daß er durch diese seine genialen Bemühungen natürlich auch auf die Verbesserung der Oper den größten Einfluß hatte. Alle Formen des musikalischen Styles seiner Zeit wurden von ihm fließender, faßlicher, runder gemacht, weshalb ihn dann auch die Italiener, die mit solchen Benennungen von jeher sehr freigebig waren, in sehr namhaften Dingen den Erfinder nennen, deren wohlthätiger und ruhmwürdiger Verbesserer er nur war, und dessen Ehre mit allem Rechte von Deutschen, Franzosen und Engländern anerkannt wurde. Denn bei allem Neuen, was er brachte, blieb seine Schreibart doch immer sehr rein und seine Melodien sprachen zum Herzen. Dies und die Leichtigkeit seiner Arbeiten setzte damals die größten Meister am meisten in Verwunderung. Pries man ihn deshalb, pflegte er zu sagen: „O wie schwer ist es, so leicht zu seyn!" — Offenbar ist er Verbesserer des Recitativs (nicht Erfinder), das er dem natürlichen Redeaccente näher brachte, so wie er überhaupt das Melodische aller Gesangsweisen fließender machte. Auch wirkte er dadurch außerordentlich viel, daß er den schwerfälligen Bässen mehr Leben und Bewegung gab, indem er ihnen manche Figuren zutheilte, die man bisher dem Grundführer nicht zugemuthet hatte. Auf diese Weise verbesserte er auch namentlich die Cammercantate, für deren Erfinder er gleichfalls ausgegeben wird. Je mehr sich dieselbe an und für sich dem Orgelstyle nähert, desto größeren Einfluß mußte er auch auf die Oper selbst ausüben. Diese natürlich frische Cantatenform machte sich bald so beliebt, daß sie immer beliebter wurde und nach und nach dem herrschenden Madrigale (s. d.) Eintrag that. Zu diesen Cantaten wendete er auch die begleitenden Instrumente in Ritornellen und Zwischenspielen mehr concertirend an. Ja er soll der Erste gewesen seyn, welcher zu seinen Motetten Instrumente setzte und diese Begleitung in die Kirchen einführte. Unter seinen Oratorien werden besonders „Jephta" und „Salomons Urtheil" gerühmt. Auch durch sehr ausgezeichnete Schüler

verpflichtete er sich die Welt. Die berühmtesten waren: Bassani, Buononcini, Cesti und der ältere Scarlatti. Er soll über 90 Jahre alt geworden seyn und ist nicht nur in den größten Ehren, sondern auch im Reichthume gestorben. G. W. Fink.

Carl, Henriette, eigentlich Bertha, welchen Namen sie aber während ihres längern Aufenthalts in Italien, einer unangenehmen Synonimität wegen, gegen ihren zweiten Vornamen Henriette vertauschte, wurde geb. zu Berlin (nach ihrer eigenen Angabe) am 12. Juli 1811 (a. a. Orten wird das zu merklich frühere Jahr 1802, 1803 und auch 1805 als ihr Geburtsjahr angegeben), und im dortigen Louisenstifte erzogen. Ihre von Natur aus schöne Sopranstimme zog die Aufmerksamkeit des Grafen Brühl auf sich und sie erhielt daher, nebst ihrer Gefährtin, Sophie Hoffmann, die Aufforderung, sich für das Theater zu bilden. Ihre erste Lehrerin im Gesange war die berühmte, damals schon pensionirte Sängerin Auguste Schmalz. So viel Lehrtalente dieselbe auch einst in sich vereinigte, so beschränkte sich ihre Schule doch lediglich nur auf eine rein deutsche Musik, für deren ernste und einfach erhabene Haltung aber die von Natur aus schon sehr biegsame und umfangreiche Stimme der C. durchaus keinen großen Gewinnn versprechen konnte, und es war daher wohl nichts natürlicher, als daß sie, so lange sie am Theater zu Berlin blieb, wo sie zum ersten Male als Pamina in der „Zauberflöte" aufgetreten war, keine sonderlich großen Fortschritte machte. Ihr Gesang gefiel, man bewunderte ihr vortreffliches Talent zur musikalisch-dramatischen Kunst; allein den Ruf einer eigentlichen Künstlerin wußte sie sich dadurch noch keineswegs zu begründen. Sie machte daher 1827 eine Reise nach Hamburg, Frankfurt und Stuttgart, sang längere Zeit auf den Theatern daselbst mit gleichem Erfolge, d. h. man schätzte in ihr noch nichts mehr als eine talentvolle und vielversprechende Anfängerin, welches Urtheil dann umsichtige Meister im Lehrfache noch mit dem Zusatze vermehrten, daß sie den bis dahin erreichten Grad von Kunst auch niemals weiter überschreiten würde, so lange sie den geregelten Weisungen jener strengen deutschen Schule sich füge. Und so entschloß sich die junge Sängerin, nach Italien, in das Feld der neueren Musik zu gehen, dem ihre Stimme von Natur aus angehörte. Der glänzendste Erfolg hat auch dieses Unternehmen gekrönt. Von Grund aus bildete die C. sich an Ort und Stelle unter der Leitung einer Pasta, Bianchi, Nonconi u. A. in der ächt italienischen Schule zu einer Meisterschaft aus, mit welcher sie nachgehends nicht blos auf den italienischen Bühnen des Auslandes, sondern auch in Deutschland viel Aufsehen machte. Während ihrer Studienzeit in Italien trat sie selten öffentlich auf; erst nach deren Vollendung begann sie 1830 beim Königlichen Hoftheater zu Turin die neue Bahn, und augenblicklich auch mit einem solch' entschiedenen Beifalle, daß ihr von dort aus schon auf allen ihren fernern Reisen stets ein großer Ruf vorausging. Zu Turin sang sie eine ganze Stagione, wurde dann von da nach Rom engagirt, wo sie das Glück hatte, zum Mitgliede der dasigen filharmonischen Gesellschaft ernannt zu werden; alsdann ging sie nach Bologna, und von da nach Mailand. Hier hörte sie der berühmte Mercadante, dem sie auf besondere Einladung nach Madrid folgte, um zwei Jahre lang auf dem dortigen italienischen Theater zu glänzen. Die überaus vortheilhaften Bedingungen, welche ihr von den Operndirectionen zu Cadix und Sevilla gemacht wurden, veranlaßten sie, dem sehr ehrenvollen Rufe dorthin zu folgen. Von Cadix setzte sie ihre Reise weiter nach London, und von hier nach dem Haag fort und kehrte

endlich, um vielleicht den größten aller ihrer Triumphe zu feiern, im Jahre 1833, durch Belgien in ihre Vaterstadt zurück. Nachdem sie in Berlin mehrere Gastdarstellungen gegeben hatte, erhielt sie einen glänzenden Antrag nach Petersburg, wo sie selbst das hohe Ansehen der ihr eben vorangegangenen Carradori-Allan verdunkelte; von da nach Moskau und alsdann, nachdem sie von Moskau noch einmal zurück nach Petersburg gegangen war, nach Polens Hauptstadt. 1834 kam sie von hier nach Deutschland zurück, und befindet sich jetzt (April 1835) an dem Königl. Hoftheater zu Stuttgart, wo sie bereits seit dem vorigen Herbst in einer langen Reihe von Gastdarstellungen einen immer lebhafteren Beifall sich zu verschaffen wußte, und wahrscheinlich auch noch längere Zeit verweilen wird. Ist schon der weite Umfang ihrer Stimme (vom kl. f bis dreigestrichen f) eine große Seltenheit, so ist dies noch mehr die überraschende Biegsamkeit und glänzende Virtuosität, mit welcher sie auch die schwierigsten Tonfiguren auszuführen und mit einer Kraft, Leichtigkeit, Sicherheit und Präcision in der Intonation auszuführen vermag, die für sich allein schon das Staunen und die Bewunderung begreiflich werden lassen, womit man an allen Orten ihren Darstellungen den verdienten Beifall zollte. Dazu kommt noch eine in der italienischen Schule sehr seltene Lebhaftigkeit des Spiels, eine zarte Modulation des Stimmentones, die da, wo sie dem erforderlichen psychischen Ausdrucke angemessen ist, von ergreifendster Wirkung seyn kann, und die sie, auch von der Natur durch eine schöne und für die theatralischen Effecte immer sehr schätzenswerthe Aeußerlichkeit unterstützt, in neuester Zeit wirklich zu der Meisterin in der italienischen dramatisch-musikalischen Kunst erhebt, welche man allgemein in ihr achtet. Ihrer ganzen innern und äußern Individualität nach, gehört sie besonders dem heroischen und hochtragischen Fache an, und glänzt daher namentlich als Desdemona in „Othello", Semiramis, Anna Boleyn, Almenaide in „Tancred", Pamyra in der „Belagerung von Korinth" u. s. w.; doch versteht sie auch nicht weniger durch Naivität und leichte Grazie sich angenehm zu machen, und man sieht sie gleichfalls auch gern als Rosine im „Barbier von Sevilla", selbst als Pamina in der „Zauberflöte" u. s. w. Was die Critik an ihr schon zu tadeln versucht hat, das ist der Mangel an Deutlichkeit der Aussprache; doch liegt der Grund davon wohl keineswegs in einer geringeren, ächten und gründlichen Kunstbildung, zu welcher doch wohl z. B. auch der vertraute Umgang mit Paer, Rossini und andern Heroen italienischer Kunst die beste Gelegenheit darbot, sondern es ist dies eine Eigenthümlichkeit der italienischen Schule, indem die tonreichen Laute der italienischen Wortsprache den darnach gebildeten Singorganen die deutsche Articulation fast unmöglich machen, und dem erfahrenen Beobachter wird derselbe Fehler an den meisten der früheren gefeierten italienischen Sängerinnen aufgefallen seyn. Auch der luftige Figurenreichthum der italienischen Cantilene, der selten die erforderliche Bewegung und Formation der Sprachwerkzeuge zuläßt, trägt hier einen großen Theil der Schuld, und es will daher auch dieser Tadel der strengen Critik dem hohen Grade der Vollkommenheit durchaus keinen Abbruch thun, bis zu welchem die C. ihre Kunstleistungen zu erheben stets bemüht war und noch mit thätigem Eifer bemüht ist. W.

Carl V., röm. Kaiser, geb. zu Gent 1500 u. gest. 1558, war ein großer Kenner und Verehrer der Musik, worin das Zeugniß aller Geschichtschreiber übereinstimmt, und trug besonders viel zur Verbesserung der Kirchenmusik in seinen Staaten bei. Sein Biograph Prudencio de Sandoval, und nach diesem Burney in seiner Geschichte Bd. 2 pag. 573 sagt wörtlich von ihm

wie folgt: „Carl der fünfte war ein großer Freund der Musik und nachdem er das Reich abgetreten hatte, wurden die Hora's und Messen von 14 bis 15 der geübtesten Sänger des Ordens gesungen und blos mit der Orgel begleitet. Sein Gehör war so fein, daß er es sogleich merkte, wenn sich ein Fremder unter die Sänger eingeschlichen hatte und mitsang, und wenn auch nur ein Einziger in seiner Stimme den geringsten Fehler machte. Der Kaiser verstand Musik, fühlte und wußte ihre Schönheiten zu schätzen. Die Mönche bemerkten ihn oft hinter der Thür, wo er in seinem eigenen Kirchenstande, zunächst dem Hochaltare, saß, wie er den Tact schlug und mitsang. Den Fehlenden pflegte er mit „rothköpfiger Dummkopf" u. dgl. anzureden und ihm den rechten Ton vorzusingen. Er war sehr erfahren und belesen in der musikalischen Literatur, so daß er einstmals, als ihm ein Componist aus Sevilla, Namens Guerrero, mit einem Buche Motetten und Messen vorgestellt wurde, und ein Stück daraus zur Probe gesungen worden war, sogleich zu seinem Beichtvater sagte: „„Seht einmal den Dieb, den niederträchtigen Plagiarius, wer hat ihm geheißen, diese und jene Stelle da und dort abschreiben!"" wobei er dann immer den eigentlichen Componisten und die Quelle namhaft anführte. Von den gegenwärtigen Sängern hatte keiner die Dieberei bemerkt." Ueber die eigentlichen Verdienste dieses großen Beförderers der Kunst um die Kirchenmusik s. dies. Art.

Carl VI., der 1711 zum römischen Kaiser erwählt wurde und 1740 starb, besaß eine für jene Zeit eminente Fertigkeit auf dem Claviere, auch viele theoretische Kenntnisse und hat sich selbst als Componist von vielen Claviersachen, besonders aber von vielen Canons, die er sehr liebte, rühmlichst bekannt gemacht. Als er einstmals 1724 bei der Aufführung einer von Fux componirten Oper aus der vollständigen Partitur auf dem Flügel accompagnirte, welches übrigens sehr oft der Fall war, rief jener alte Capellmeister, der neben ihm stand und umblätterte, voll Entzücken: „Euer Majestät könnten überall einen Obercapellmeister abgeben!" Als ein großer Freund der canonischen Schreibart suchte er dieselbe auch durch allerlei Aufmunterungen bei den bewährtesten deutschen, italienischen und französischen Componisten zu fördern, und viele der jetzt noch als Muster genannten Canons sollen auf seine besondere Aufforderung entstanden seyn. 44.

Carl Eugen, Herzog von Würtemberg, um die musikalische Kunst besonders verdient durch die Stiftung der bekannten hohen Carls-Academie in Stuttgart, in welcher so mancher ausgezeichnete Sänger, Virtuos und Componist seine Bildung erhalten hat. Er wurde geboren den 11. Febr. 1728, war ein vortrefflicher Clavierspieler, eine Reihe von Jahren der einzige europäische Fürst, der die Oper in dem höchsten Grade der Vollkommenheit zu erhalten suchte, und von jeher anerkannt als der feinste und geschmackvollste Kenner des Schönen überhaupt. Zu der Gründung einer besondern öffentlichen Musikschule in jener Academie, die ursprünglich nur zur Bildung geborner Würtemberger für's Militär bestimmt war, veranlaßten die ausschweifenden, stolzen Anmaßungen und unmäßigen Forderungen ausländischer Künstler. Bisher nämlich hatte er fast lauter ausgezeichnete italienische Musiker an seinem Hofe erhalten, worunter z. B. Jomelli, Ferrari, Nardini, Lolli, Aprile und Masi; die großen Kosten aber, die deren Unterhalt verursachte, zumal da er auch für die Decoration, Malerei und Tanzkunst die vorzüglichsten Meister, als z. B. einen Noverre und die beiden Vestris an seinem Hofe hatte, bewogen ihn 1768, in

einem seiner Lustschlösser, die Solitude genannt, mehrere arme Kinder aufzunehmen und denen darunter, welche besondere Lust und Talent zur Musik zeigten, den umfassendsten und gründlichsten Unterricht von den geschicktesten Lehrern nicht nur darin insbesondere, sondern auch in allen andern Wissenschaften und Künsten unter der Bedingung ertheilen zu lassen, daß dieselben, wenn sie dereinst Geschicklichkeit genug besitzen würden, ihre Kräfte hauptsächlich dem Theater zu Stuttgart widmeten. 1770 kam die Idee zur eigentlichsten Ausführung und binnen wenigen Jahren hatte der Herzog die Freude, ein Theater und Orchester zu besitzen, das fast aus lauter Zöglingen dieser Schule bestand, und in Hinsicht seiner Leistung sich mit jedem Theater und Orchester Deutschlands messen durfte. Es waren gleich und wahrhaft wissenschaftlich gebildete Geister, die dort wirkten, und um desto größer konnten auch ihre Leistungen seyn. An der Spitze des Orchesters stand der berühmte Zumsteeg (s. dies.). Nach dem Tode des Herzogs 1797 wurde die Schule, welche 1781 vom Kaiser Joseph II. das Privilegium einer hohen Schule oder Universität erhalten hatte, wieder aufgehoben. Um sich eine Idee von dem großen und viel umfassenden Kunstgenie des Herzogs zu machen, muß man die Beschreibung der Feierlichkeiten lesen, welche bei Gelegenheit seines Geburtsfestes 1763 in Stuttgart und der Umgegend angestellt wurden. Dieselbe erschien in einer eigenen Broschüre zu Stuttgart 1763. 8. Was das übrige Leben des Herzogs anbetrifft, so sind so viele Biographien desselben erschienen, daß wir um so mehr hier uns nicht darauf einzulassen brauchen, und auf jene verweisen können. Unter den Gesangs-Zöglingen der erwähnten Musikschule, welche sich besonders auszeichneten, nennen wir die Madame Kaufmann, Tochter des berühmten Schubart, und die Madame Gauß, welche als erste Sängerinnen auf der damaligen Stuttgarter Hofbühne glänzten.

Carl der Große, geb. 742, war, nach dem Tode seines Vaters Pipin, 768 mit seinem Bruder Carlmann zur Regierung der Franken gekommen, die er seit 771 allein verwaltete. Hatte Carl nach der Weise jener Zeit einer glücklichen Jugendbildung in Kunst und Wissenschaft sich auch eben so wenig zu erfreuen, als Andere, so hatten doch den von Natur Hochbegabten die Lebensverhältnisse selbst in eine Schule genommen, die der strebsamen Thätigkeit und dem gesunden Umblick oft zuträglicher ist, als zu frühe wissenschaftliche und künstlerische Erziehung. Je mehr solche Männer im gereiften Alter den zufälligen Mangel jugendlicher Schulbildung bedauernd empfinden, desto mehr treten sie in der Regel als rüstige Beförderer dessen auf, was sie selbst so ungern entbehren, dessen Wohlthätiges mit der Kraft des weltlichen Handelns zu verbinden ihnen in allen Verhältnissen zur Aufgabe ihrer würdigsten Bestrebungen sich erhebt. Einen solchen rastlosen Beförderer alles Guten verehrt die Welt auch in diesem großen Manne. Was Carls unermüdlicher Eifer für Erhöhung der Wissenschaft und Kunst im Allgemeinen that, ist keinem einigermaßen Gebildeten unbekannt. Jeder weiß es, welche Mühe sich der großartig und gedrängt beschäftige Mann noch in seinem Alter gab, die Schreibekunst und Grammatik zu erlernen. Nirgends fand er sich wohler als im Umgange mit Gelehrten und Kunsterfahrenen. Der Scharfblick im schnellen und sichern Erkennen wirksam anstellbarer Geister ist nicht der kleinste Vorzug derer, die in der Schule des Lebens selbst erstarken. Diesen besaß Carl im hohen Grade, was er in den Anstellungen Alcuins (s. d.) und in den Begünstigungen Einhardts und Angilberts am auffallendsten bewies. Eine namentlich hieher gehörige Erscheinung, die in solchen, mächtig in's

Leben eingreifenden, Heldengemüthern zur Regel geworden ist, sobald nur die Thaten selbst nicht aus kleinlicher Selbstsucht hervorgehen, sondern aus Eifer für das allgemeine Beste, ist eine ganz besondere Neigung für den Gesang. Wie sehr er diesem huldigte, ergiebt sich schon aus seiner mit Vorliebe gepflegten Idee, die Volksgesänge alter deutscher Barden sammeln zu lassen, welches Geschäft der Kaiser dem dazu hochbefähigten Eginhard anvertrauete. Noch mehr erhellet das aus seinen Einrichtungen, die er überall zum Besten der Kunst und namentlich des Gesanges traf. So war es z. B. den Geistlichen, die im Gesange ungeübt waren, untersagt, sich auf dem Sängerchore einzufinden, wenn sie sich nicht unausbleiblicher Schande aussetzen wollten. Bei dem Allen war er fern, wie jeder Glückseligkeits-Förderer, von jener übertriebenen Kunstenthusiasterei, die in der Regel dem Schimmer fröhnt, den Schmuck über den Leib und den Leib über die Seele setzt. Davon liefert folgendes Wort an die Geistlichkeit seiner Zeit den Beweis: „Was frommt es der Kirche, wenn ein Prälat mehr auf die Menge als auf die Tüchtigkeit seiner Untergeistlichen sieht, und sich mehr um ihr Singen als um ihren Lebenswandel bekümmert? Mag doch ein Mönch immerhin ein unvollkommener Sänger seyn, wenn er nur kein schlechtes Leben führt.“ Für Unterrichtsanstalten sorgte er nicht blos an seinem Hofe, sondern im ganzen Lande. Aus Italien und Griechenland ließ er geschickte Männer kommen, die einträgliche Bisthümer erhielten, damit sie den Schulen überall aufhelfen sollten. In allen Hauptschulen wurde auch für den Gesang gesorgt, für welchen er auch eigene Schulen anlegte. Als er 774 (nach Bucclin) das Osterfest in Rom feierte, wohin er auch 786 und überhaupt vier Male in seinem Leben reiste, hatte er seine Sänger mitgebracht, die sich großdünkend mit den päpstlichen Sängern in einen Wettstreit einließen, der übel für die fränkischen ausfiel. Carl erkannte sogleich, was den Seinen in dieser Kunst noch fehle und bat sich von dem ihm befreundeten Hadrian I. einige römische Sänger aus, die in Gallien den Gesang nach römischer Art einrichten und verbessern sollten. Der Papst willigte gern ein. Nach der Erzählung des Mönchs von Angoulem in „Vita Caroli magni“, welche in „du Chesre Script. histor. Franc.“ steht, hießen die abgesendeten Sänger Theodorus und Benedictus, deren einer zu Metz, der ersten Hauptsingschule Frankreichs, der andere zu Soisson seinen Sitz genommen haben soll. Dieser gewöhnlich verbreiteten Nachricht widersprechen jedoch die Schriftsteller von St. Gallen, Eckehardus IV. und V., welche Goldast in die „Script. rerum alleman.“ aufgenommen hat. Denen zufolge hießen die beiden vom Papste gesendeten Sänger Petrus und Romanus. Der erste kam glücklich nach Metz und gründete dort die Gesangschule, die bald in den Ruf kam, die besten Sänger Frankreichs zu ziehen. Romanus hingegen wurde auf der Reise krank und in St. Gallen aufgenommen, wo er längere Zeit blieb, eine Gesangschule einrichtete und eine Abschrift des Antiphonars Gregors des Gr. an den Stufen des Altars niederlegte, von welchem merkwürdigen Exemplare unter Gregor d. Gr. zu handeln ist. — Wenn nicht mehr als zwei Sänger von Hadrian nach Gallien geschickt worden sind, was Einige behaupten (Einer nennt sogar 12, was aber sehr unwahrscheinlich ist), so verdienen offenbar die beiden Eckehard mehr Glauben, als der Monachus Engolismensis, welcher sich um diese Sänger und die ganze Angelegenheit nicht sehr bekümmert haben muß; denn er setzt zu seiner Erzählung noch die Ungereimtheit, daß diese beiden Sänger von Gregor dem Großen selbst, der doch bereits 180 Jahre todt war, im Gesange unterrichtet worden wären.

G. W. Fink.

Carmagnole. Es ist noch nicht entschieden, ob dieser französische, mit Tanz begleitete Revolutionsgesang, der zur Zeit des Veto erschien, und dazu diente, den Pöbel zur Wuth aufzureizen, von der Stadt oder, wie Manche behaupten, von einem Pariser wüthigen Weibe gleiches Namens herrührte, welches letztere, lächerlich genug, für den Fall des Untergangs der Freiheit Paris zu verbrennen gedroht haben soll. Desto bekannter aber sind die bis ans Mährchenhafte gränzenden, ausserordentlichen Wirkungen dieses Gesanges bei verschiedenen Gelegenheiten; doch scheint er die Zeit der Blutscenen der vorletzten Revolution nicht überlebt zu haben, und es lassen sich daher auch jetzt keine zuverlässigen Nachrichten mehr über seine eigentliche Beschaffenheit geben, wenigstens was seine Melodie und Singweise betrifft. 16.

Carmen saeculare. Diese bekannte Dichtung des Horaz, welche Philidor ganz in Musik zu setzen versucht hat, ist für den Musikgelehrten, und namentlich den Historiker in sofern wichtig, als der Dichter darin Winke über die Beschaffenheit des Chorgesanges seiner Zeit giebt, und insbesondere erzählt, daß Knaben und Mädchen eingelernte Chöre damals wechselnd abgesungen hätten. Ueberhaupt spielt er darin öfters auf die Beschaffenheit der damaligen Musik an, und dichtet daher auch in den griechischen singbaren Liederformen des Alkaios und der Sappho. Dr. Sch.

Carnicer, (der Vorname ist uns nicht bekannt), derzeit Director der Königl. Oper zu Madrid, und der einzige gründliche Tonsetzer, den Spanien jetzt besitzt, über dessen äussere Lebensverhältnisse wir aber keine ausführlichen Nachrichten zu geben vermögen, so sehr wir uns auch bemühten, Kenntniß davon zu erhalten. Er hat sich in Spanien durch mehrere Opern einen großen Ruf erworben; bei der Composition derselben hat ihm Rossini zum Vorbilde gedient, jedoch die Kraft gemangelt, demselben gleich zu kommen. Sie werden auf den spanischen Bühnen viel gegeben, man besucht aber, wenigstens in Madrid, noch lieber und häufiger die italienische Oper, deren Schule überhaupt dort, ihrer für den Spanier anziehenden Schlüpfrigkeit wegen, viel Eingang gefunden hat. Vielleicht mag auch des Spaniers entschiedener Hang zur Kritik und Satyre Schuld daran seyn, daß so wenige Componisten sich finden, die die vaterländische Kunst in Aufnahme brächten, und auch C. noch immer zurückgehalten wird, das große Talent, welches er wirklich besitzen soll, auf seine eigene und dem spanischen Geschmacke mehr angemessene Weise geltend zu machen. Außer Opern schrieb er auch Mehreres für Orchester und einzelne Instrumente, namentlich für Violine und Clavier, viele Tänze u. s. w., von welchem Allem aber in Deutschland nichts bekannt geworden ist; auch mehrere Kirchenmusiken, die in Spanien viel Theilnahme finden, hat er componirt. 10.

Carnyx war bei den alten Griechen eine Art Trompete, die einen hohen und durchdringenden Ton hatte. Sie wird auch die gallische oder celtische Trompete genannt. S. Trompete.

Caroli, Angelo, ital. Componist, lebte zu Bologna, und blühte besonders zu Anfange des vorigen Jahrhunderts. Man giebt ihm Schuld, daß er zuerst die Veranlassung zu dem jetzt in Italien so sehr beliebten reichen und geräuschvollen Accompagnement gegeben habe. Von seinen Werken ist nur noch die Oper „Amor nato trà l'ombre", welche 1723 zu Bologna aufgeführt wurde, und eine, etwas später erschienene, sehr schöne Serenade für kleines Orchester bekannt.

Carpani, Gaetano, ein Componist des vorigen Jahrhunderts, aus der römischen Schule, und Capellmeister an der Kirche del Gesu und an der Jesuitenkirche zu Rom. Einzelne Werke sind von ihm nirgends mehr bekannt, dagegen aber ist er immer noch merkenswerth als Jannaconi's, Baini's (Giuseppe's Oheim) und vieler anderer kunstberühmter Tonsetzer Lehrer. Gerber kannte ihn gar nicht; erst Baini hat Kunde von ihm gegeben.

Carpentier, s. Charpentier.

Carpentras, oder Carpentrasso, von seiner Vaterstadt Carpentras in Frankreich so genannt; sein eigentlicher Name war Elziario Genet; war anfangs Sänger in der päpstlichen Capelle zu Rom, Leo X. aber ehrte und liebte ihn vorzüglich, und ernannte ihn daher zum assistirenden Bischofe beim päpstlichen Stuhle, und im Jahre 1518 zum Capellmeister der päpstlichen Capelle, d. h. zum Vorsteher des Sängercollegiums. Bald darauf wurde er in Kirchenangelegenheiten nach Avignon geschickt, was seinen Namen berühmt machte. Da er damals noch zum Sängercollegium gehörte, so setzte er die neuen Lamentationen des Propheten Jeremias in Musik, eine Composition, welche dem Papst Leo X. in Avignon außerordentlich gefiel. Später kam C. wieder nach Rom zurück und zwar unter Clemens VII. Jene Lamentationen wurden in Rom ebenfalls mit Beifall aufgeführt, nicht zufrieden aber damit änderte er Verschiedenes daran, und dedicirte sie in dieser Gestalt dem Papst Clemens VII. mit einem lateinischen Sonette, dessen Anfang lautete:

Quae fuerant olim decimi pergrata Leonis
Lamenta atque tuis auribus, alme parens,
Corrupta haec vester vix agnoscebat alumnus
Carpentras, qui operis musicus author erat.

Von seinen übrigen Werken befindet sich in dem Archive der päpstlichen Capelle eine Sammlung Magnificate, wie Baini versichert, und Gerber erwähnt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon die von Burney angeführten „Motetti della Corona" aus Petrucci's Sammlung von 1508—1519, in welcher nebst anderen Compositionen classischer Meister auch Werke von C. enthalten waren. — Derzeit lebt auch in Paris ein vortrefflicher Guitarrevirtuos Namens Carpentras. Selbstständige und ihm allein angehörige Compositionen sind nur wenig von demselben bekannt. Wir wenigstens kennen als solche nur zwei Hefte Variationen über eine Tyrolienne und das bekannte Lied „Di piacer mi balza" für Guitarre mit Violin- oder Flötenbegleitung, und dann drei andere Hefte Variationen für Guitarre allein über „Le premier Pas", „O peine au sortir" und „Le Départ du Grenadier". Ferner eine Sonate brillante; sein Op. 17 „Air du bon roi Dagobert varié avec introduction", und sein Hauptwerk op. 16 „L'Art de pincer la G. renfermée en 58 Var. ou etudes progressives etc." — ein beim Unterrichte sehr brauchbares Uebungsstück. Dagegen hat er Mehreres mit dem berühmten Flötisten Berbiguier und Bochsa in Paris zusammen componirt, was die lebendigste Theilnahme fand, und seinem Namen besonders unter den Dilettanten ein großes Ansehen verschaffte, so wenig Erhebliches auch der gebildetere Musikverständige darin finden kann. 11.

Carradori-Allan, erste Sängerin am Theater zu Mailand, wurde 1803 daselbst geboren, von deutschen Eltern, und heißt eigentlich Munk, hat aber, wahrscheinlich um im Auslande gleich durch ihren Namen für eine geborene Italienerin zu gelten, den Namen Carradori von

ihrem Lehrer in Mailand angenommen, und sich späterhin mit einem Engländer Namens Allan verheirathet. Seit dieser Verheirathung hat sie zu London ihren dauernden Aufenthalt, immer aber nennt sie sich noch erste Sängerin am Mailänder Theater. Im Jahre 1832 machte sie eine größere Kunstreise durch Frankreich, Italien, Süddeutschland und Ungarn bis nach Rußland. Im Nachwinter 1834 sang sie auf den Theatern zu Petersburg, und reiste alsdann von da über Berlin und Hamburg nach London zurück, wo sie denn auch in diesem Augenblicke (April 1835) wieder verweilt. Ueberall sang sie mit entschiedenstem Beifalle, den sie dann noch durch eine anmuthige, fein gebildete Persönlichkeit zu steigern verstand. Im graziösen Concertgesang, in ausgebildeter Geläufigkeit steht sie von den berühmten Sängerinnen des Auslandes der Sonntag am nächsten; auch auf der Bühne soll sie viel Anmuth und eine gewandte Schauspielkunst entwickeln, da wir aber noch nie Gelegenheit hatten, sie auf der Bühne zu hören, so müssen wir unser Urtheil darüber auf die Nachrichten beschränken, welche von anderen Orten her zu uns gelangten. Besonders ruhmredig kamen diese von Petersburg, wo man später jedoch der Sängerin Henriette Carl, und wie es heißt, ihrer noch schöneren und anziehenderen Aeußerlichkeit wegen, den Vorzug ertheilte. In London selbst scheint sie weniger häufig öffentlich aufzutreten, warum? wissen wir nicht anzugeben; auch war der Beifall, den sie auf den deutschen Bühnen erhielt, nicht der außerordentliche, mit welchem sie selbst im Auslande aufgetreten zu seyn vorgiebt. Mit dem größten Erfolge sang sie im Anfange des Jahrs 1833 in der italienischen Oper zu Paris. 7.

Carré, Louis, Mitglied der Academie der Wissenschaften zu Paris, geb. zu Clofontine bei Nangis am 26. Juli 1663 und gest. zu Paris am 11. April 1711. Sein Vater, ein ehrlicher Bauer, hatte ihn anfangs dem geistlichen Stande gewidmet, und er studirte daher Theologie, machte jedoch die mathematischen Wissenschaften zu seiner Hauptbeschäftigung. 1697 kam er nach Paris, und wurde von der Academie der Wissenschaften daselbst, wegen mehrerer wichtiger mechanischer Erfindungen, zum ordentlichen Mitgliede erwählt. Hiernach zog besonders die Musik seine Aufmerksamkeit auf sich, nicht sowohl aber als eigentliche Kunst, als vielmehr als ein für lehrreiche mathematische Untersuchungen sehr ergiebiger Gegenstand, und so entstanden die höchst merkenswerthen Werke über die Theorie der Töne und der mannigfaltigen Klangwerkzeuge, womit er die Literatur der Akustik bereicherte. Zuerst schrieb er „Traité sur la théorie générale du son sur les différens accords de la musique et sur le Monochorde", welchen Aufsatz er 1704 der Academie vorlas, und der sich auszugsweise in dem Supplément du Journal des Sçav. März 1707 befindet. Darauf erhielt er nebst dem Abbé Bignon von der Academie den Auftrag, eine Beschreibung von allen musikalischen Instrumenten, so in Frankreich gebräuchlich wären, besonders in akustischer Hinsicht zu liefern, und zu dem Ende gab er heraus „Théorie générale du son" (eine ausführlichere Umarbeitung jener ersten Abhandlung), und dann 1709 „de la proportion que doivent avoir les Cylindres pour former par leurs sons les accords de la Musique", welches Werk später auch (1748) in einer deutschen Uebersetzung von Steinwehr zu Breslau erschien. Chladni behauptet zwar, daß dasselbe viel Unrichtiges enthalte, nichts desto weniger aber diente es zur Grundlage vieler späteren, höchst wichtigen akustischen Untersuchungen. x.

Carreira, Antonio, Capellmeister der Könige Sebastian und Heinrich von Portugal, starb zu Lissabon 1599, und war ein fruchtbarer

Kirchencomponist. Seine Werke bestehen größtentheils in Lamentationen und Motetten, die noch jetzt in der königlichen Bibliothek der Musik zu Lissabon sorgfältig aufbewahrt werden. Pedro Talesio giebt in seiner „Arte de canto Chao". cap. 36. pag. 63. ein vollständiges Verzeichniß davon, und auch Forkel in seiner Literatur liefert einige Nachrichten darüber. — Ein anderer Antonio Careira war ein Neffe des Vorhergehenden, und Capellmeister an der Cathedralkirche zu Compostella. Die Werke desselben kaufte König Johann IV. an sich, weshalb sich außer einigen, jedoch sehr seltenen Abschriften nirgends ein Exemplar davon vorfindet, als auf der königlichen musikalischen Bibliothek zu Lissabon, wie Machado in seiner Bibl. Lus. vol. I. pag. 232 meldet.

Carrey ist ein häufig vorkommender Druck- und Schreibfehler für Carey, s. dies.

Cartell. Mit diesem Namen bezeichneten die Alten oft den ersten Entwurf eines Tonstücks, oder die Partitur, weil carta im Lateinischen ein Stück Papier heißt, auf welches etwas Vollständiges, ein ganzer Vertrag gleichsam, geschrieben ist, und in der Partitur eines Tonstücks dasselbe doch nur vollständig enthalten ist. Eigentlich bedeutet das Wort ein Blatt Pergament, worauf man das Geschriebene, nach gemachtem Gebrauch, wieder auslöschen kann. Die übrigen Bedeutungen des Worts, als Vertrag u. s. w. gehören nicht hieher.

Cartellieri, Vater des folgenden Casimir Anton C., war in Italien geboren, um 1783 aber erster Tenorist und Kammersänger des Großherzogs von Mecklenburg-Strelitz, und ging 1790 nach Königsberg, wo er auch sein Leben nicht lange darauf beendet zu haben scheint. In seiner Blüthezeit stellte man ihn in Ansehung seines empfindungsvollen Vortrags, wie auch seiner außerordentlichen Kehlfertigkeit dem berühmten Naff an die Seite. Später minderte sich zwar dieses Ansehen, weil er zu alt und zu schwach wurde, noch so Vortreffliches zu leisten; und er widmete sich daher mit mehr Sorgfalt der Erziehung seines nachmals berühmten Sohnes. — Seine Gattin, Elisabeth C., geb. zu Riga 1756, war mit ihm zugleich Kammersängerin an dem Hofe zu Strelitz. Dieselbe betrat als solche zum ersten Male das Theater 1783; 1785 ließ sie sich von ihm scheiden, und heirathete nachgehends einen Schauspieler, Namens Böhm zu Berlin, unter welchem Namen (Madame Elisabeth Böhm) sie von 1788 an am Berliner Nationaltheater, der Anmuth, Reinheit und des außerordentlichen Umfanges ihrer Stimme wegen, sehr bewundert wurde. Auch als Actrice war sie sehr beliebt. Durch ihre zweite Verheirathung geschah es, daß man ihren Sohn erster Ehe, Casimir, oft für einen gebornen Böhm ausgab, der nur aus eigener Liebhaberei den italienischen Namen Cartellieri angenommen habe. Sie starb gegen 1797.

Cartellieri, Casimir Anton, geboren zu Danzig, den 27. September 1772; beide Eltern waren in der Hofcapelle des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz als Cammersänger angestellt (s. den vorherg. Art.); die Mutter begann schon frühzeitig, ihrem Söhnchen den musikalischen Elementar-Unterricht zu ertheilen, welchen alsdann später, vom 8ten Jahre angefangen, der Vater systematisch fortsetzte. — 1791 trat der zum ausgebildeten Musiker herangereifte Jüngling in die Dienste des Grafen Oborsky, als Componist und Musikdirector; hielt sich abwechselnd auch in Berlin auf; ging nach Wien, um bei Salieri den Theaterstyl zu studiren, und fand 1796 in dem gastlichen Hause des kunstliebenden Fürsten Joseph von

Lobkowitz mit der ehrenvollen Capellmeisterswürde eine freundliche Aufnahme, welche erst mit seinem Tode, am 2. September 1807, endigte. Er hinterließ folgende Werke: 7 Opern; darunter „il giudice nella propria causa"; „Die Geisterbeschwörung", in Berlin beifällig dargestellt; und „Anton", Operette; — 3 Oratorien; darunter „Gioas, Rè di Guida", für die Tonkünstler-Societät in Wien, und die Cantate „Contimar u. Zora"; — 6 Concerte; darunter 2 für die Flöte; 7 Messen, 2 Motetten, 4 Symphonien; 3 Ouverturen; ein dreizehnstimmiges Notturno, mehrere Quartetts, Lieder, einzelne Clavier- und Gesangstücke, nebst 14 Märschen. C's Schreibart nähert sich zwar im Allgemeinen der italienischen Weise, ist aber dennoch kräftig gediegener, und außer dem melodischen Flusse auch der harmonische Theil mit umsichtiger Sorgfalt behandelt. — Ein Sohn dieses letztverstorbenen C. steht ebenfalls in Diensten des gegenwärtig regierenden Fürsten Ferdinand von Lobkowitz, und bekleidet zugleich das Kirchencapellmeisteramt bei Maria-Loretto auf dem Gradschin zu Prag. — d.

Carter, ein englischer Tonkünstler, starb zu London 1805. Schon seit 1780 erwarb er sich durch mehrere gut gearbeitete Claviersonaten ein Ansehen; besonders beliebt wurden von seinen Werken nachher aber „Auld Robin Gray" eine Ariette mit Variationen für's Clavier; „Push abut the Jorum"; die Operette „Faire Americain"; „Lessons and Duetts for the Guitarre"; „II Concertos for the Pf. with Acc."; „Favourit lessons for the Pf."; „Hence avaunt all foes to baccus" (Gesang mit Chor); die bei Broderip in London gestochene Oper „Just in Time"; ferner mehrere Canzonetten, und endlich das Pastorale „the Birth Day" und die Oper „the constant Maid". Viele wollen behaupten, daß der Beifall, welchen diese Werke gefunden haben, mehr eine Folge der interessanten Persönlichkeit ihres Componisten, als eines wirklichen inneren Werthes gewesen sey; denn (wird zum Beweis angegeben) wenn seine Werke in der That einen größeren Beifall verdient hätten, so würde er nicht immer in so großer Geldverlegenheit gewesen seyn, daß er einstmals sogar, um sich aus derselben zu reißen, ein altes Pergament zubereiten und (mit Händel's Handschrift genau bekannt) ein kleines Stück nach seinem Inneren und Aeußeren in Händel'scher Manier darauf schreiben und dadurch die Musikverleger zu einem bedeutenderen Honorar verleiten mußte. Nachdem er dieses Kunststückchen mehrere Male versucht haben soll, mag es ihm freilich nicht zum öftern gelungen seyn. — k. —

Cartesius, oder Cartes, René de, der bekannte große Philosoph, der sich auch in der musikalischen Literatur einen berühmten Namen erworben hat, wurde geboren zu la Haye in Touraine am 31. März 1596, und in dem Jesuitercollegium zu la Flaiche, wo er besonders die Mathematik mit Fleiß studirte, gebildet. Darauf lebte er eine Zeitlang zu Paris in stillster Einsamkeit für Mathematik und Philosophie, wurde alsdann Militair, zuerst in der holländischen und dann in der kaiserlichen Armee. Nach der Schlacht bei Prag (1620) nahm er seinen Abschied, und machte eine große Reise durch Italien, Frankreich und Holland, worauf er dann 25 Jahre lang zu Egmond in größter Einsamkeit der Wissenschaft lebte. Nach Verlauf dieser Zeit ging er nach Schweden, wo er aber nach dem kurzen Aufenthalte von nur 4 Monaten am Hofe der Königin Christine am 10. Febr. 1650 starb. Er war der erste, welcher die große Terz unter die vollkommenen Consonanzen aufnahm. Das Werk, worin er diesen Grundsatz aufstellte, hieß „Compendium musices", welches 1650, also nach seinem Tode, ein Ungenannter (wahrscheinlich der Rector Beeckmann zu

Dortrecht) zu Utrecht herausgab. Dasselbe machte ein solches großes Aufsehen, daß es 1653 schon in's Englische, darauf in's Deutsche und 1668 auch in's Französische übersetzt wurde. In letzterer Sprache führt es den Titel „l'Abrégé de la Musique par Mr. Decartes mis en françois avec les eclaircissemens necessaires par Poisson". Und außerdem hat das Original selbst auch mehrere verschiedene Ausgaben und Auflagen erlebt. Auch in seinem Tractate „de homine" und in seinen Episteln, welche zu Amsterdam 1682 in 4 gedruckt worden sind, kommen viele sehr wichtige musikalisch-mathematische Bemerkungen über die Töne, die Entstehungen derselben und über die Saiten vor, wovon der Inhalt der Reihe nach in Forkel's Literatur nachgelesen werden kann.

Cartier, J. B., Violinvirtuos, ist im Orchester der großen Oper zu Paris angestellt, und hat Vieles componirt, besonders für sein Instrument, wovon in Deutschland aber, so wie auch von seiner Person, bis jetzt nur sehr wenig bekannt geworden ist. Französische Tonkünstler nennen als besonders zweckmäßig gearbeitet seine „l'Art du Violon, ou collection choisie dans les sonates des trois écoles italiennes, françoises et allemandes ect". Er übergab das Werk, welches 1798 zu Paris gedruckt wurde, dem dasigen Conservatorium; sein Preis ist fünf Kronenthaler. Ferner werden auch seine Violinduetten, op. 11 und 14, als vortreffliche Schulstücke sehr gerühmt, nicht weniger seine Sonaten und Etuden, als an welche sich dann auch seine Variationen über die Marseillaise und andere in Frankreich beliebte Thema's auf's Engste anschließen. In seinen Sonaten und Fantasien will er, wie er auf deren Titel sagt, der Lolly'schen Manier folgen, und es ist nicht zu läugnen, daß er diesem seinem großen Vorgänger viel Aeußerlichkeit abgesehen hat, ob er denselben aber wirklich vollkommen erreichte, und ob er namentlich dessen Geist in seine Compositionen zu legen wußte, darüber wollen wir uns hier kein Urtheil erlauben, es mag das ein jeder selbst entscheiden, der Vergnügen finden sollte, dergleichen Werke von C. zu spielen und einzustudiren.

Carulli, Ferdinando, Virtuos auf der Guitarre und beliebter, so wie auch äußerst fruchtbarer Componist für sein Instrument, lebt der Zeit zu Paris, ist aber aus Neapel gebürtig. Von seinen Werken, welche bereits die Zahl 300 übersteigen, sind folgende die bedeutendsten: „Méthode de Guitarre" (vollständige Guitarreschule). Paris bei Carli und Leipzig bei Breitkopf u. Härtel. — „Première Suite à la Méthode de Guitarre, ou Méthode pour accompagner le Chant" (erste Fortsetzung der Guitarreschule, oder Anweisung zur Begleitung des Gesanges). Paris bei Carli. — „Secondième Suite à la Méthode de Guitarre, ou Exercices dans tous les Tons et à toutes les Positions, soigneusement doigtés" (zweite Fortsetzung der Guitarreschule, oder Uebungsstücke in allen Tonarten und allen Lagen, sorgfältig mit der Fingersetzung bezeichnet). Ebend. — „Suplément à la Méthode de Guitarre, ou la première Aenée d'Etude pour la Guitarre" (Nachtrag zur Guitarreschule, oder erster Jahrgang der Studien für die Guitarre). Ebend. — „Elementi di Musica e Principi per Chitarra" (Anfangsgründe der Musik und Grundregeln für die Guitarre). Mayland b. Ricordi. — „Studio del Manico della Chitarra" (Studium des Griffbrettes der Guitarre). Ebend. — „L'Harmonie appliquée à la Guitarre, ou Traité par lequel les Amateurs pourront extraire et composer des Accompagnemens de Guitarre sans le Secour d'un Maître" (die auf die Guitarre angewendete Harmonie, oder Abhandlung, wie Musikliebhaber Begleitungen der Guitarre

ohne Hülfe eines Lehrers ausziehen und componiren können). Paris bei Petit. — „3 Trios f. Guitarre, Flöte und Bratsche". — „Der Sturm, sentimentale Sonate für die Guitarre". — „3 Arietten u. 3 Romanzen mit Begleit. der Guitarre". — „3 Arietten mit Begleit. der Guitarre". 4tes Werk. — „3 Sonatinen von steigender Schwierigkeit f. d. Guit." — „Concert f. d. Guitarre mit Begleit. des Orchest., in A-Dur". — „Große Sonate f. 2 Guitarren". — „Großes variirtes Solo f. d. Guit.". — „Duett f. Guit. u. Pf., in C-Dur". — „3 Trios f. Guit., Flöte u. Violine". — „3 Divertissemens f. d. Guit.". — „3 Duetts f. Guit. u. Violine", op. 22. „3 Trios f. Guit., Flöte u. Violine", op. 24. — „Große Sonate für die Guit. mit 2ter Guit. nach Belieben", op. 25. — „Concertirendes Duett f. Guit. u. Violine". — „6 Duetts f. 2 Guitarren", op. 31. — „Sentimentale Sonate f. d. Guit.", op. 33. — „Leichtes Duett f. Guit. u. Pf., in D-Dur", — „Die Liebschaften des Adonis u. der Venus, sentimentale Sonate für die Guit.". — „3 große Duetts f. 2 Guitarren", op. 46. — „3 Sonaten f. d. Guit. mit Violine oder Flöte nach Belieben". — „6 Duetts f. Guit. u. Flöte oder Violine", op. 51. — „3 variirte Solo's f. die Guitarre", op. 60. — „Großes concertirendes Duett f. Guit. u. Pf., mit 2ter Guit. nach Belieben", op. 65. — „2 variirte Arien f. Guit. u. Violine, op. 68. — „Großes Duett f. Guit. u. Pf.", op. 70. — „National-Arien aller Völker, variirt f. d. Guit.", 2 Hefte. — „Der wahrhafte Pot-Pourri, Sonate für die Guit.". — „Große Sonate für die Guitarre", op. 83. — „3 Notturno's f. Guit. u. Violine", op. 88. — „3 kleine Duetts f. Guit. u. Pf.". — „3 Fantasieen mit Variationen f. d. Guit.", op. 95. — „3 Serenaden f. 2 Guit.", op. 96. — „6 Duetts f. Flöte u. Guit.", op. 109. — „Die harmonischen Töne, Pot-Pourri f. d. Guit." — „Methodisches Werk, enthaltend 48 Präludien u. 24 fortschreitende und sorgfältig mit der Fingersetzung bezeichnete Stücke f. d. Guitarre", 4 Hefte. — „3 Notturno's f. Guit., Flöte und Violine", op. 119. — „Fantasie f. Guit., Flöte und Violine", op. 123. — „Brillantes u. leichtes Duett f. 2 Guit.", op. 133. „Kleines Gesellschafts-Concert f. d. Guitarre mit Begleit. des Orchesters oder des Quartetts, in E-Moll". — „3 concertirende Notturno's f. 2 Guitarren, in A- D- u. G-Dur". — „3 Divertissemens f. Guit., Flöte und Violine", op. 149. — „Großer Marsch f. Guit. u. Pf.". — „3 kleine variirte Arien f. 2 Guitarren, in A- D- u. G-Dur". — „Repertorium für Anfänger der Guitarre", 3 Hefte. — „9 leichte und brillante Divertissemens f. d. Guit.", op. 188. — „3 Duetts f. Guit. u. Pf., in A- G- und D-Dur". — „6 leichte Duetts f. Guit. u. Pf. oder Harfe". — „Fantasie f. Guit. u. Violine oder Flöte", op. 197. — „Fantasie f. 2 Guitarren", op. 200. — „2 Solo's f. d. Guit. mit Begleit. von Violine, Bratsche und Violoncell, oder mit Pf." — „2 Notturno's f. Guit., Violine, Bratsche u. Violoncell, oder f. Guit. u. Pf.". — „3 spanische Divertissemens für die Guit.", op. 209. — „Variationen f. die Guitarre mit Orchester-, Quartett- oder Pianofort.-Begleit.", op. 219. — „Tra la la, variirte Arie für die Guit.". — „6 Duetts f. 2 Guitarren", op. 226. — „12 variirte Arien für die Guit.", op. 232. — „6 Rondo's f. 2 Guitarren", op. 237. — „6 Duetts f. Guit. u. Violine", op. 244. — „Sammlung von 12 angenehmen u. nicht schweren Stücken f. Guit. u. Flöte oder Violine". — „Kleine Fantasie f. 3 Guitarren", op. 251. — „2 kleine Quartetts f. Guit., Flöte, Violine, und Violoncell". — „Notturno f. Guit., Violine u. Bratsche", op. 254. — „3 brillante u. nicht schwere Divertissemens f. Guit. u. Flöte oder Violine". — „Trio f. 2 Violinen u. Guit.", op. 268. — „Brillantes Notturno

f. Guit. u. 2 Violinen". — „L'Anti-Méthode, ou l'Eléve guidé par le Maître. Grand Peçueil complètement graduè, contenant 50 Morceaux agréables et 2 grands Caprices ou veritables Fantaisies." — „Un peu de tout, grand Reçueil, contenant 34 Morceaux dans tous les Genres, classés progressinement et divisés en 6 Parties". — „Concert f. d. Guitarre mit Begleit. von 2 Violinen u. Violoncell, nebst 2 Hörnern nach Belieben". — „Concert f. d. Guitarre mit Begleit. des Orchesters od. des Pf. No. 4. in A-Dur". „Phantasie f. Guit., Flöte u. Violine", op. 288. — „2 große Duetts f. 2 gewöhnliche Guitarren, oder f. Terz-Guitarre und gewöhnliche Guit.". — „Nützliche Belustigung, oder Sammlung von 24 fortschreitenden Stücken f. d. Guitarre". — „3 Romanzen mit Begleit. des Pf.". — „6 italienische Notturno's f. 2 Singstimmen mit Begleit. der Guit.". — „6 Romanzen mit Begleit. der Guit.". — „Singübungen mit sehr leichter Guitarre-Begleitung". Paris bei Carli. — „Solfèges pour le Voix de Basse-taille avec Accomp. de Pianof." (im Königl. Conservatorium der Musik in Paris eingeführt). Mit französischem und deutschem Text. Leipzig bei Probst 1830. „Die Marseillaise und die Pariserinne, 2 Nationalmärsche, variirt f. die Guit., in D-Dur." — Ob der ebenfalls zu Paris lebende, junge Claviervirtuos, auch als Componist für sein Instrument nicht unbekannte Gustav Carulli ein Sohn oder doch Verwandter von dem obigen Ferdinand ist, können wir nicht sagen, so wahrscheinlich es auch scheint. v. Wzrd.

Caruso, Luigi, ein vor ungefähr 10—15 Jahren noch in Italien sehr beliebter und fruchtbarer Operncomponist, wurde geb. zu Neapel um 1756, und machte seine Schule unter den damals berühmtesten Meistern, zuerst jedoch in der Absicht, sich blos zum Sänger zu bilden, da er aber als solcher gleich bei seinem ersten Auftreten in Florenz kein Glück zu machen schien, so studirte er mit mehr Fleiß die Composition. 1777 wurde zu Florenz seine erste Oper „il cavaliere magnifico" aufgeführt und zwar mit solch' glücklichem Erfolge, daß er von da an augenblicklich seinen früher erwählten Sängerberuf gänzlich aufgab, und nun in der dramatischen Composition eine anstaunenswerthe Thätigkeit entwickelte. In der kurzen Zeit von 1777 nämlich bis ungefähr 1794 brachte er nicht weniger als 24 neue Opern auf's Theater, ziemlich alle im komischen Style, für welchen seine ganze Individualität besonders geschaffen zu seyn schien. Die Titel derselben sind: „il fanatico per musica" (zuerst aufgeführt in Rom 1781); „l'Albergatrice vivace" (ebendaselbst 1783); „il Matrimonio in Comedia" (Bologna 1783); „la Virtuosa alla moda (Nizza 1783); „lo Sposo burlato" (Venedig 1784); „i tre Amanti burlati (1785); „gli Amanti alla prova" (Bologna 1785); „la Parentela ricognosciuta" (Florenz 1785); „le Spose ricuperate" (Venedig 1785); „il Poeta in Parnasso" (Verona 1786); „il Maledico confuso" (Rom 1787); „la Tempesta" (ebend. 1787); „il Colombo" (ebend. 1787); „gli Amanti dispettosi" (Neapel 1788); „il Calabrese fortunato" (Cento 1788); „il Medico burlato (Olleggio 1788); „Duntalmo, Re di Theuta" (seine erste Opera seria, Rom 1789); „la Sposa volubile ossia Amante imprudente" (Rom 1789); „il Poeta di villa" (Bologna 1790); „le quattro Nazioni" (Pinerolo 1790); „i due Fanatici per la Poesia" (Florenz 1791); „l'Antiquario burlato ossia la Statua matematica" (Madrid 1791); „Alessandro nell' Indie (die zweite Opera seria, Venedig 1791); und „Antigono" (die dritte Opera seria, aus welcher bald nach ihrem Erscheinen in Paris mehrere Lieblingsarien gestochen wurden). Von den übrigen Lebensumständen dieses fleißigen Componisten ist weiter nichts Zuverlässiges bekannt. Daß er sich gegen Ende des vorigen Jahrhunderts eine Zeit lang

in Frankreich, namentlich zu Paris, alsdann wieder zu Neapel aufgehalten habe, und hier auch in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts gestorben sey, ist eine bloße Vermuthung, deren Wahrheit wir nicht verbürgen können. 39.

Cäsar, Johann Melchior. Dieser in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts sehr berühmte Contrapunctist war gebürtig aus Elsaß-Zabern, und von 1683 an zuerst Hofcapellmeister des Bischofs von Bamberg und Würzburg, alsdann seit 1687 Capellmeister am Dome zu Augsburg, wo er 1694 starb. Sein größtes Werk ist das „Trisagion musicum complectens omnia offertoria de communi Sanctorum et Sanctarum" etc., welches 1683 zu Würzburg erschien. Ferner wurden von ihm gedruckt: „Missae breves VIII à 4 vocibus et 2 violinis concertantibus ac totidem vocibus et violis cum fagotto accessoriis ad bene placitum" ebend. 1687. — „Lustige Tafelmusik in 6 Stücken mit 60 Balleten, bestehend in unterschiedlichen lustigen Quodlibetten und kurzweiligen deutschen Concerten" ebend. 1684. — „Psalmi vespertini dominicales et festivi per annum" etc. (die Psalmen darin sind zwei-, drei-, vier- fünf- u. sechsstimmig) ebend. 1690. — „Hymni de dominicis et tempore" etc. Außer Gerber, welchem wir dies Verzeichniß entlehnen, führt Cornelius Beughem, der ihn übrigens fälschlich Caspar nennt, in seiner Bibl. pag. 313 noch von ihm an: „der erste Theil lustiger Ballete, bestehend in 60 unterschiedlichen Intraden, Allemanden, Curanten, Sarabanden, Gavotten, Louren, Menuetten u. s. w. von 4 Instrumenten (Bogeninstrumenten) sammt beigefügtem Generalbaß. Fs.

Casati, 1) Francesco, blühte um's Jahr 1600 als ein vortrefflicher Organist und Componist zu Mailand, erst an der dasigen Kirche di S. Maria della Passione, und hernach an S. Marco. Seine Werke sind meistens nur in größere Motettensammlungen aufgenommen, so z. B. in Bergameno's Parnassus musicus. — 2) Gasparo C., ein Componist aus Venedig, blühte um's Jahr 1650, und war seiner Zeit, besonders als Singecomponist, sehr geschätzt. Er schrieb viele mehrstimmige Messen, Psalmen, Motetten (auch concertirende), Canzonetten, und dgl. mehr. Die Texte dazu sind alle religiösen Inhalts, aber die Musik ist nichts weniger, als eigentlich geistlich, obschon er öfters den $^3/_1$ Tact dazu gewählt hat. Gerber, der Mehreres von diesem Casati kannte, sagt, daß die eben angeführte Tactart bei dem gewählten Tempo ganz dem $^6/_8$ Tact gleichkomme, und daher z. B. der Abendmahlsgesang: „O mira, o magna, o nova, o rara" sich ganz lustig ausnähme, was um so mehr auffallen muß, als im 17ten Jahrhunderte der Kirchenstyl in Italien einen noch sehr ernsten Character an sich trug. Gleichwohl waren alle diese Gesänge sehr beliebt. — 3) Girolamo C., in der Mitte des 16ten Jahrhunderts Capellmeister zu Mantua, und Componist von vielen ein- und mehrstimmigen geistlichen Gesängen, Messen, Magnificaten, Littaneien, Vesperpsalmen u. s. w. mit Violinbegleitung, von denen allen aber jetzt nichts mehr existirt. 4) Teodoro C., ein Componist aus der Mitte des 17ten Jahrhunderts, lebte zu Mailand, zuerst als Capellmeister und Organist an der Kirche di S. Fedele, dann an S. Sepolcro, und endlich um's Jahr 1667 als Domorganist, in welcher Qualität er im genannten Jahre einer der Richter war, welche über die abgelegte Probe des Sanromano zum Organistendienste an S. Celso zu urtheilen hatten. Als er einst im herzoglichen Pallaste zu Mailand eine große Oper von seiner Composition (der Titel ist nicht bekannt) vor der Königin Maria Anna von Spanien aufführte, erhielt er von derselben die Anwartschaft zu einer Capellmeisterstelle an

ihrem Hofe, von welcher er aber niemals Gebrauch gemacht zu haben scheint. Seine übrigen Werke, welche in mehrstimmigen Messen und Motetten bestehen, werden noch jetzt in einigen italienischen Musikarchiven sorgfältig aufbewahrt.

Casella, merkwürdig als der erste Madrigalen-Componist, von dem sich in der Geschichte der Musik einige Kunde findet, lebte um 1280 zu Florenz, und war ein vertrauter Freund des berühmten Dante. In der vatikanischen Bibliothek zu Rom findet man noch ein Madrigale von seiner Composition, das in vollkommen recitativischer und tactmäßiger Form gesetzt ist, und worauf sich die Jahrzahl 1300 befindet.

Casentini, Marsilio, war aus Lucca gebürtig, und blühte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts als Capellmeister zu Gemona und beliebter Kirchencomponist. Walther, den Gerber ausschrieb, führt ein Werk fünfstimmiger Madrigalen, und „cantica Salomonis" von ihm an, welche beide 1607 und 1605 zu Venedig gedruckt worden seyen.

Casini, D. Giovanni Maria, war, wie Baini in seinem Werke über Palestrina zur Berichtigung dieses Artikels in Gerbers neuem Tonkünstler-Lexicon meldet, ein Priester, aus dem Toskanischen gebürtig, und kam schon mit den Vorkenntnissen des Contrapunctes ausgerüstet nach Rom, wo er unter Matteo Simonelli weiter studirte. Später begab er sich zu Bernardo Pasquini, unter welchem er sich im Orgelspiele besonders ausbildete, und in Folge dessen als Organist bei der Chiesa maggiore zu Florenz angestellt wurde. Obgleich er sich hier nun vorzüglich auf das Orgelspiel legte, so ließ er doch seinem ersten Meister zu Ehren einen Band vierstimmiger Motetten ohne Orgelbegleitung und im strengsten Style geschrieben drucken, welche der römischen Schule würdig sind. Da dies zu einer Zeit geschah, wo Niemand mehr ähnliche Musiken herauszugeben unternahm, so erscheint das Verdienst des Componisten um so größer, als er sich nämlich darin mit den früheren classischen Producten zu messen wagte. Diese Motetten führen den Titel: J. M. C. organi majoris Eccl. Florent. modulatoris et sacerdotio praediti Moduli quatuor vocibus. Später erschienen von ihm noch: „Fantasie e toccate d'intavolatura. Pensieri per l'organo in partitura. Firenze. 1714. — ein Werk vierstimmiger Orgelfugen. C. war jedoch auch als eifriger Theoretiker bekannt, welcher den Ideen Vicentino's, Fabio Colonna's, Doni's u. A., welche die alten Tonarten wieder zurückzurufen suchten und deshalb die Claviertasten vermehrten, entgegen zu wirken strebte, so für die Kunst nutzlose Grübeleien dies auch gewesen seyn mögen.

Casparini, Eugenius, unbestritten der größte Meister seiner Zeit in der Orgelbaukunst. Er war im Jahre 1624 zu Sorau in der Niederlausitz geboren und erlernte diese Kunst zuerst von seinem Vater. Seine Wißbegierde trieb ihn aber schon im 17ten Jahre aus dem väterlichen Hause, von wo er zuerst nach Baiern in Arbeit kam. Nachdem er sich hier 3 Jahre lang aufgehalten hatte, trat er 1644, im 20sten Jahre, eine große Reise nach Italien an, in welchem Lande er, größtentheils in Padua, an 50 Jahre ruhmvoll zubrachte. Endlich erhielt er den Ruf als Kaiserlicher Hof-Orgelbauer nach Wien, wo er, nachdem er alle dasigen Werke wieder in guten Stand gebracht hatte, ein Positiv von 6 Stimmen, dessen Pfeifen durchaus von Papier waren, als ein Andenken seiner Kunst für die Kaiserliche Kunstkammer verfertigte. Kaiser Leopold der Erste belohnte seine so mannigfach bewiesenen Kunsttalente mit tausend Species-

Ducaten und einer goldenen Dose mit dem Kaiserlichen Bildniß. Hierauf wandte sich Casparini wiederum nach Italien, jedoch nicht, ohne vorher zu Trient und in Tyrol noch manche Zeugnisse seiner Kunst und Geschicklichkeit zurückgelassen zu haben. In dem Alter von 73 Jahren erhielt er zuletzt noch 1697 vom Rathe der Stadt Görlitz den Ruf dahin, um ein großes Werk in die so eben wieder neu aufgebauete Kirche der Apostel Petrus und Paulus zu verfertigen, welches er auch, mit Hülfe seines Sohnes Adam Horatius (s. den folg. Art.) innerhalb sechs Jahren vollendete und 1704 zu vollkommenster Zufriedenheit ablieferte. Zwei Jahre darauf, am 12. September 1706, starb er zu Neuenwiese bei Görlitz, 82 Jahre alt. Die vorzüglichsten von ihm erbaueten Orgeln sind: das vortreffliche Werk zu Trident in der Kirche à Santa Maria maggiore, mit 32 klingenden Stimmen; das durch ganz Italien berühmte Werk in der Kirche à Santa Giustina zu Padua mit 42 Stimmen und Prinzipal 16 Fuß im Prospect; das große Werk in der Kirche à S. Georgio maggiore zu Venedig, welches im Pedale Prinzipal 32 Fuß im Prospect hat; das große, durch ganz Tyrol berühmte Werk in der Kirche des heiligen Paulus zu Epan, mit einer künstlichen Windlade, worin nirgends der Wind durchstechen kann, und zwei sechszehnfüßigen Registern im Hauptmanual; die Orgel im neuen Stifte zu Brixen; die schöne Orgel in der Peter- und Paulkirche zu Görlitz mit drei Manualen, freiem Pedal, 57 klingenden Stimmen und 3270 Pfeifen. Diese hat Chr. L. Borberg ausführlich beschrieben, und die Beschreibung 1704 in Görlitz drucken lassen. Noch ist von Casparini zu merken, daß er in den von ihm erbaueten Orgeln eine von ihm erfundene sogenannte Invetriatur anzubringen pflegte, welche in einem Lack oder Firniß bestand, der nicht nur die feinsten Ritzen im Holze ausfüllte und verstopfte, sondern auch die Würmer in Zukunft davon abhielt. Mit dieser Invetriatur überstrich er inwendig und auswendig alle seine Windladen und hölzernen Pfeifen. v. Wzrd.

Casparini, Adamo Oratio, Sohn des Vorhergehenden, ein nicht minder als sein Vater berühmter Orgelbauer, wurde während dessen Aufenthalts in Italien geboren, und starb um 1745. Außer den großen Werken, welche er mit seinem Vater gemeinschaftlich bauete, gehören ihm allein an: die Orgel in St. Bernhard zu Breslau mit 31 Stimmen und 4 Bälgen (erbaut von 1708—1711); Die 11000 Jungfrauen-Orgel ebend. mit 23 Stimmen und 4 Bälgen (1705); und auch die dasige Adalberts-Orgel mit 22 Stimmen (1737). — Seinen Sohn Johann Gottlob C., der 1712 in Breslau geboren wurde, erzog er ebenfalls in der Orgelbaukunst und mit Glück, doch hat derselbe des Vaters und des Großvaters Berühmtheit nie erreicht.

Cassaten-Gehen, s. den folgenden Artikel.

Cassatio (lat.) oder Cassazione (ital.) heißt eigentlich wörtlich: eine Entlassung oder Abdankung, und soll daher in der Musik gewiß nichts anders bedeuten, als ein Tonstück oder einen Tonsatz, womit eine veranstaltete Instrumental-Musik beschlossen, also die ganze Musikaufführung oder die Versammlung der Zuhörer entlassen wird; allein neuerer Zeit versteht man darunter (besonders in Italien) vorzugsweise ein solches Tonstück, welches sich zur öffentlichen Aufführung auf den Straßen oder im Freien und zwar zur Abendzeit eignet, also eine Art Notturno oder Serenade, doch durchaus nicht von einem solch' bestimmten Character, wie diese Art Tonstücke. Gemeiniglich besteht es aus vier, jedoch nicht selten auch

aus noch mehreren Stimmen, die alle aber nur einfach besetzt werden. Weil man dergleichen abendliche öffentliche Musikaufführungen gern zu dem Zwecke irgend einer Ehrenbezeugung oder noch mehr unter den Fenstern junger Frauenzimmer veranstaltet, also sie gleichsam als Ständchen betrachtet, so ist davon die bekannte Redensart Cassaten-Gehen entstanden, welche so viel heißt, als auf verliebte Abentheuer ausgehen, oder Gelegenheit suchen, Zusammenkünfte mit den Geliebten oder Verliebten anzuspinnen. Auffallend ist, daß diese Redensart in Norddeutschland viel gebräuchlicher ist, als in Süddeutschland, während man sie in Italien wieder sehr häufig hört.

Cassiodorus, Magnus Aurelius. Dieser gelehrte Römer, unter der Ostgothen-Herrschaft, der die Erhaltung wissenschaftlicher Kenntnisse so sehr beförderte, gehört auch zu den alten musikalischen Schriftstellern; da er aber mehr Staatsmann, als Musiker war, berühren wir seine Geschichte nur kurz. Er war 480 n. Chr. G. (Andere wollen 470) zu Squilaci (Aquiliacum) geboren, wurde anfangs Kanzler oder Secretair des Ostgothen-Königs Theodorich, im Jahre 500 Patricius, und 514 Consul zu Rom; 537 aber zog er sich freiwillig in die Einsamkeit eines Klosters in Calabrien zurück, und starb hier 577. Seine Institutiones musicae, welche in seinem Werke „de artibus ac disciplinis liberalium litterarum" vorkommen, sind für den Musikgelehrten und namentlich für den Historiker noch immer von Wichtigkeit. Wir merken daraus nur an, daß C. darin schon einer Orgel erwähnt. Der Abt Gerbert hat sie aus dem zweiten Bande der Edit. Benedict. Venet. 1729 in den ersten Band seiner musikalischen Schriftsteller aufgenommen. D. Sch.

Castagnetten (span. Castagnuelas, und franz. Castagnettes), eigentlich Daumklappern, sind Klapper-Instrumente, welche wahrscheinlich schon den alten Griechen bekannt waren, und auch jetzt noch vorzüglich im Orient gefunden werden; von hier aus kamen sie durch die Mauren in die südlichen Gegenden Europa's, namentlich nach Spanien und Südfrankreich. Sie bestehen aus zwei kleinen, von sehr hartem amerikanischen Holze gefertigten, ausgehöhlten Becken, die so genau auf einander passen, wie die beiden Hälften einer Nußschaale. Ihren Namen mögen sie von dem Castanienholze erhalten haben, aus welchem sie die Spanier zubereiten, oder auch wohl wegen ihrer meistens braunen Farbe. Gespielt werden sie mit den Fingern beider Hände, indem beide Theile mit einem Bande an den Daumen (daher im Deutschen Daumklappern) befestigt sind, und die übrigen Finger sodann schnell nach einander darauf abglitschen, so daß dadurch eine Art Triller entsteht, der den Rhythmus des Gesanges oder des Tanzes, wozu sie gebraucht werden, sehr fühlbar macht, und demselben einen sehr munteren Character verleiht. Die Spanier und mehrentheils auch die südländischen Franzosen tanzen fast nie anders, als mit Castagnetten. Aus ihrer Gebrauchsart geht hervor, daß das Crotalum oder Crotalon bei den Alten, welche sich ebenfalls bei ihren Tänzen und Bacchusfesten kleiner Cymbalen bedienten, wenn nicht eben dasselbe, so doch etwas Aehnliches war. Dessen bedienten sich bei den alten Griechen aber hauptsächlich die Frauenzimmer, die oft eine so große Fertigkeit in dem Spiel erlangt hatten, daß sie zwei Paar solcher Klappern in eine Hand nehmen und mit der größten rhythmischen Abwechslung vollkommen tactmäßig zusammenschlagen konnten. Der Reiz, den diese Abwechslung verschafft, hat den Castagnetten auch durch ganz Europa in den Kunsttänzen der Ballets und Opern (z. B. in „Johann von Paris") einen Platz verschafft, wenn sie auch hier sonst nirgends

als in den genannten Gegenden einen allgemeinen Eingang fanden. Das Notenbeispiel, welches dem Art. Bolero zugegeben wurde, macht ihren Gebrauch bei dem Tanze anschaulich. — dr.

Castel, Louis Bertrand, ein gelehrter Jesuit, wurde geb. zu Montpellier am 11. Nov. 1688, kam 1720 in das Pariser Convent, und beschäftigte sich hauptsächlich mit der Geometrie. Er ist der Erfinder des sogenannten Farbenclaviers (clavecin oculaire), indem er 1725 auf die Idee kam, daß man der Seele durch die Verbindung und durch den Wechsel der Farben dasselbe Vergnügen müsse verschaffen können, welche sie durch die Verbindung und den Wechsel der Töne erhalte. Telemann gab eine Beschreibung dieses Claviers heraus, welcher nach C. die blaue Farbe als c, die rothe als g, die gelbe als e, überhaupt die fünf ganzen Töne c,d,e,g,a, als blau, grün, gelb, roth und violett, und die beiden halben Töne f und h als Aurora- und Orangen-Farbe bezeichnete. Er gab sich alle Mühe, dieser seiner Idee Bewunderung und Anhang zu verschaffen, und fügte zu dem Zwecke seinen Farben auch noch Pfeifen hinzu, wovon er 1755 im Juliusheft des Mercure in einem „Lettre à M. Rondet au sujet du clavecin des couleurs" Nachricht gab; allein die Abentheuerlichkeit und Unstatthaftigkeit des ganzen Projects selbst hat es bald vergessen lassen; am besten hat Heydenreich in seiner Aesthetik dieselben aus einander gesetzt. Merkwürdig sind von ihm auch die „Lettres d'un Académicien de Bordeaux sur le fond de la Musique", welche er 1754 gegen Rousseau herausgab, und wodurch er den Rameau auf die Ideen seiner Theorie gebracht haben soll. Doch ist dieses Werk, wie alle übrigen von C., bei aller Originalität und bei aller Lebhaftigkeit und Natürlichkeit seines Styles, ohne die gehörige systematische Ordnung, so daß man oft in demselben Augenblicke, wo er die Aufmerksamkeit für sich zu gewinnen scheint, lächeln muß. Er starb am 11. Januar 1757. — Sein Sohn soll ein vortrefflicher Violinspieler gewesen seyn, und wahrscheinlich auch gehören diesem die gefälligen Violinen-Duo's und Trio's an, welche 1780 zu Paris gedruckt erschienen.

Castellacci, Luigi, Guitarrevirtuos und fleißiger, auch sehr sinnreicher Componist für sein Instrument, ohne jedoch die Gründlichkeit eines Call und die Genialität und Fruchtbarkeit eines Carulli zu erreichen. Er wurde in Italien geboren, hielt sich die größte Zeit seines Lebens aber auf Reisen auf. Um 1825 war er in Deutschland. Sein jetziger Aufenthaltsort ist uns nicht bekannt. Unter den 50 und mehr Werken für Guitarre, welche er herausgegeben hat, findet sich viel Vortreffliches; namentlich verdienen seine Bolero's um so mehr die größte Aufmerksamkeit, als nicht allein C. besser, als viele andere Componisten den Bolero zu behandeln weiß, sondern auch die Guitarre hier so recht eigentlich in ihrem Elemente ist, und das leistet, was von keinem anderen Instrumente ersetzt werden kann. Zum Beweise heben wir sein op. 46. hervor, ein Bolero in seiner eigentlichsten Natur. Voraus geht demselben eine kurze, aber kräftige Einleitung, und den Beschluß macht ein ziemlich langes, wohl durchgeführtes Rondo im $^6/_8$ Tact. Die Melodien dieses Componisten sind einfach und gefällig, und seine Modulationen angenehm. Neue überraschende Gedanken findet man bei ihm zwar wenige, wie überhaupt es einem jeden Guitarrecomponisten wohl schwer werden dürfte, solche zu liefern. Man muß schon zufrieden seyn, wenn derselbe nichts Abgenütztes, Schwerfälliges und Gesuchtes darbringt, sondern lauter Liebliches und Nettes und was überhaupt dem Instrumente entspricht, und darin hat C. wirklich viel Gewandtheit entwickelt. Wie bei allen Componisten, die als

Virtuosen zugleich auf ihrem Instrumente auch Gelegenheit suchen, den höchsten Grad ihrer technischen Kunstfertigkeit zu zeigen, so fehlt es in seinen derartigen sogenannten brillanten oder Bravour-Werken gar nicht an Sausen und Brausen, woran der bloße Dilettant seine Kunst nicht selten scheitern sehen muß, und daher wenig Gefallen finden kann; allein diesen Character tragen wohl die wenigsten davon an sich, die meisten verdienen die Empfehlung, mit welcher sie Liebhabern angeboten werden, um so mehr, als C. auf die Richtigkeit seines Satzes und der Modulation so viel Fleiß verwandt hat, wie wenige andere seiner Kunstgenossen. Mindestens ist dies aus denjenigen seiner Werke, welche bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen, unverkennbar zu sehen. Q.

Castendorfer, Stephan, einer der ältesten Orgelbauer, aus Breslau gebürtig, und einer der ersten, welche von der Erfindung des Pedals Gebrauch machten, indem er dasselbe, wie Forkel im zweiten Bande seiner Geschichte pag. 725 erzählt, schon 1483 an der Domorgel zu Erfurt anbrachte. Bei dem Baue dieser Orgel unterstützten ihn seine Söhne Caspar, Melchior und Michael, die, wie Prätorius erzählt, nicht weniger berühmte Meister in der Orgelbaukunst gewesen seyn sollen. Ein anderes großes Werk von C. ist die Orgel in der Stadtpfarrkirche zu Nördlingen, welche er um's Jahr 1466 erbaute. N.

Castil-Blaze, Mr. Ob dieser, besonders durch das 1820 in zwei Bänden von ihm erschienene Werk „de l'Opêra en France" bekannt gewordene Pariser Tonkünstler, verdienstvolle musikalische Schriftsteller und bewährte Critiker Etwas mit dem schon unter dem Namen Blasius aufgeführten Mathieu Frederic Blaze gemein hat, ein Sohn oder naher Verwandter von ihm ist, wissen wir nicht. Daß Beide nicht ein und dieselbe Person sind, scheint weniger zwar der Name, als die Art und Weise, wie und auf welche sie in der Kunst gewirkt haben, genugsam zu beweisen; andere und zuverlässige Nachrichten über äußere Lebensumstände dieses Castil-Blaze können wir in diesem Augenblicke leider nicht mittheilen*). Das genannte Werk über die französische Oper dieses C. B. ist in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung vom Jahre 1822 Nro. 28 und 29 weitläuftig recensirt worden. Dort heißt es im Allgemeinen, daß die Literatur der Tonkunst vielleicht kein Werk über diesen Gegenstand aufzuweisen habe, welches mit so vieler Wärme entworfen und mit so vieler umfassender Kenntniß durchgeführt sey, als das gegenwärtige, und wir können nicht anders, als dieser Meinung beistimmen. Vorurtheile, welche lange Zeit durch Autoritäten gleichsam sanctionirt über die musikalische Kunst in Frankreich herrschten, sucht der Verfasser darin zu beseitigen, den Sinn für die eigentliche Kunst zu schärfen und auf Wahrheit hinzuwirken, und er schrieb daher sein Werk besonders für gebildete Dilettanten, oder solche, welche in musikalischen Angelegenheiten ein Urtheil zu fällen sich anmaßen, ohne jedoch die Kunst selbst eigentlich geübt oder genau kennen gelernt zu haben. Dem ungeachtet aber hat dieses schätzbare Werk in Deutschland wenig Leser gefunden, vielleicht hinderte daran der große Umfang desselben, indem uns die Erfahrung gelehrt hat, daß man über eine Kunst, deren Producte man lieber anhört, selten gern viel liest. Unerklärlicher dagegen scheint uns das Verfahren des C. B. als Componist und Operndichter, besonders gegenüber von jenem gründlichen und eine ächte ästhetische Bildung verrathenden Werke. Staunen ergriff uns, als wir

*) Soll in dem in der Vorrede versprochenen Nachtrage geschehen. D. Red.

darauf 1826 in dieser Beziehung „Robin de Bois ou les trois Balles, Opera en trois actes, imité de der Freischütz, paroles de C. B., Musique de C. M. Weber", und nachgehends auch die Oper „la forêt de Sénart, Opèra comique en trois actes, d'après Collé, paroles ajusté sur la Musique de Beethoven, Weber, Rossini, par C. B." zur Hand bekamen, und uns durch den Augenschein überzeugten, daß sogar der Verfasser von der „französischen Oper" der neuesten französischen Art, im Kunsthandel zu speculiren, nämlich schnödes Nachdrucken der Verlagswerke deutscher Verleger verschmähend, lieber die Manuscripte deutscher Autoren selbst vorzudrucken, und auch der in Frankreich immer mehr um sich greifenden, völlig sinn- und kunstlosen Imitation durch eigene Machwerke der Art huldigen konnte. In dem ersten dieser beiden genannten Werke ist der „Freischütz" von Weber durch einen andern Text von C. B. auf die sonderbarste Weise nachgeahmt und verunstaltet worden. Die Namen der Rollen sind verändert, die Musik zwar beibehalten, aber die einzelnen Nummern derselben so verlegt, mit einander vertauscht, verkürzt oder verlängert und unter einander gemischt, daß zuletzt nichts anders, als der possierlichste Potpourri daraus geworden ist. Gottfried Weber hat im vierten Bande seiner „Cäcilia" pag. 170 u. ff. eine ausführliche, und wie sich nicht anders erwarten ließ, mißbilligende Anzeige davon gemacht. In der zweitgenannten Oper geht es ziemlich ebenso einher, wenn nicht noch bunter, so daß wir unmöglich beide Werke für ein wirkliches, ächtes und eigentlichstes Kunstproduct erklären können, und zur Ehre des Verfassers gern glauben wollen, daß er sich nur, da er sich auch zugleich als Selbstverleger nennt, aus einer leidigen Geldspeculation zu einem solchen Unternehmen herablassen konnte. Verdienstlich ist wieder sein „Dictionaire de Musique moderne avec Blanche de Musique", welches zu Paris bei Petit schon in einer zweiten Auflage in zwei Bänden erschienen ist. Läßt sich auch nicht läugnen, daß er darin seinen älteren und fleißigeren Vorgänger Rousseau häufig geradezu abgeschrieben hat, so sind doch auch so viel Zusätze von ihm selbst verfaßt worden, daß er nicht gerade den Titel eines Plagiarius in solch' strengem Sinne des Worts verdient, in welchem ihm derselbe in Beziehung hierauf schon mehrseitig hat beigelegt werden sollen; und dann blieb es doch immer auch ein Verdienst für ihn, daß er dadurch auf's Neue die Aufmerksamkeit des Publicums auf Rousseau's Werk hinleitete. Von seinen Compositionen sind uns einige Harmoniemusiken, ein Paar Violin-Quartette, ein Divertissement für Flöte und Clavier (mit Berbiguier zusammen) ein anderes Divertissement (la victoire est à nous) für Pianoforte allein, mehrere Variationen für Pianoforte, und dann mehrere Sammlungen von Lieblingsarien aus Opern von Gluck, Gretry, Piccini und Sacchini bekannt, welche alle ihre Liebhaber gefunden haben werden. Letztere besonders ihrer geschmackvollen Auswahl wegen. Da C. B. auch von einigen dieser practischen Werke Selbstverleger ist, so müssen wir vermuthen, daß er seit mehreren Jahren einen eigenen Musikhandel in Paris etablirt hat. Er ist daneben Mitglied des Conservatoriums und ein fertiger Clavierspieler. In Paris selbst hält man ihn für den gründlichsten und erfahrensten Critiker, wie überhaupt für den in ästhetischer Hinsicht gebildetsten Musiker, auf welches Prädicat auch sein erst genanntes Werk über die Oper ihn die gerechtesten Ansprüche machen läßt. R.

Castorion (wörtlich: Bibergeil) hieß in der Musik bei den alten Griechen eine Kriegsmelodie oder ein militärisches Musikstück, welches kurz vor dem Angriffe des Feindes auf Blasinstrumenten gespielt wurde,

um den Muth der Soldaten anzufeuern. Wie dasselbe beschaffen war, läßt sich nicht mehr ermitteln. 48.

Castrat, ital. Castrato — ein künstlicher Sopran, den man ehedem im Deutschen auch wohl Hämmling nannte. Die Singstimme der Knaben ist der weiblichen Singstimme im Klange sehr ähnlich und an Umfang ziemlich gleich; in den Zeiten der Mutation aber, der Epoche der eintretenden Mannbarkeit, geht sie in die sogenannte Virilstimme über, wird ohngefähr um eine Octave tiefer, Baß oder Tenor. Da nun die Zeit und der ganze Act dieser Stimmveränderung der Knaben, ihrer Mutation, mit dem ihrer Mannbarwerdung zusammentrifft, diese aber nach den Gesetzen der Natur durch die Castration unmöglich gemacht werden kann, so ist auch wohl nichts natürlicher, als daß eben dadurch jenes Mutiren der Stimme verhindert, der ursprüngliche Stimmumfang erhalten und so eine Männergestalt mit weiblicher Singstimme (Alt oder Sopran) gleichsam erkünstelt werden kann. — Werfen wir zunächst einen Blick auf die Geschichte der Castraten. — Ueber das Alter derselben, die erste Entstehung und den ersten Urheber oder Erfinder der Castration, herrscht eine große Dunkelheit. Der bekannte Ausspruch des Ammianus Marcellus: Semiramis teneres mares castravit omnium prima! hat Veranlassung gegeben, die Königin Semiramis für die Erste zu halten, welche eine so naturwidrige Erzielung einer bleibenden Sopranstimme einführte, und der bekannte Wekherlin meint, daß mit der Einführung der Mönche, dieser gleichsam unoperirten Castraten, auch die operirten entstanden seyen; aber etwas Gewisses ist darüber nicht bekannt. Jedenfalls ist und bleibt Italien das Vaterland der Castraten als Kunstsänger, von denen die für den Musiker uninteressanten Verschnittenen des Orients wohl zu unterscheiden sind, so viel besondere Anregung dieselben auch zu jenen gegeben haben mögen; und wir finden sie hier schon im 3ten Jahrhunderte, mehr aber wohl damals als ein Opfer der Eifersucht und Liebe, als der Kunst und des Gesanges ins Besondere. Der Kirche war es vorbehalten, ihnen einen edleren Zweck, eine bessere Richtung zu geben, und wenigstens um einen Theil die Schändlichkeit ihrer ersten Veranlassung und Entstehung zu mildern. Als nämlich zu Anfange des 17ten Jahrhunderts in Italien die Kirchenmusik eine bessere Gestalt annahm, und man einen größeren Bedarf von Sopransängern in den Kirchencapellen zu haben anfing, beredete man auch wohl junge Knaben, die eine schöne Sopranstimme hatten, nur um dieses Umstandes willen, sich der Operation zu unterwerfen. Irdisches Wohlleben und überhaupt der Reichthum an äußeren Glücksgütern waren das hauptsächlichste und ein lockendes Bewegungsmittel; demungeachtet aber gab es der Freiwilligen nur sehr Wenige, bis der Papst Clemens VIII. nicht nur Castraten in seine eigene Capelle aufnahm, sondern sogar auch, wie Schubart in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 43 berichtet, durch ein eigenes Breve, das mit der merkwürdigen, abscheulichen Clausel: „ad honorem Dei!" schloß, die Castration autorisirte. Der Pater Girolamo Rossini aus Perugia war aller Wahrscheinlichkeit nach das erste Opfer, welches dieser päpstl. Erlaß der Kirche brachte (vergl. Forkel, Gesch. d. M. Bd. 2. pag. 711); er ward 1601 in der päpstl. Capelle angestellt, obgleich die anwesenden spanischen Falset- oder Fistelsänger ihn nicht aufnehmen wollten. Vorher nämlich wurden in der päpstl. Capelle die Sopranparthien durch Falset- oder Fistelstimmen besetzt, und da diese den Spaniern besonders eigen waren, die derartigen Sänger aus Spanien verschrieben. Da nun aber der heil. Vater selbst Freude am Castratenge-

sange hatte, so fand gewiß kein Italiener mehr das Falset-Singen der Spanier schön, und diese mußten, da auch die Nachfolger des Clemens bewiesen, wie wenig es dem päpstlichen Stuhle auf Menschen und Menschenwerth ankomme, den entmannten Kirchendienern und Sängern gar bald immer mehr und mehr den Platz räumen. Die eben neu erfundene Oper hatte keinen geringen Einfluß darauf, und zwar in einem desto höheren Grade, je mehr dieselbe sich ausbildete. Man hatte sich von dem guten Erfolge der Castration in Hinsicht der Stimmerhaltung überzeugt, durch die Kirchenmusiken an den Castratengesang gewöhnt, Frauenzimmer hielten es für eine Schande, auf den Theatern zu singen, Knabenstimmen waren von kurzer Dauer, die glänzende Lust des Theaterlebens lockte, und so geschah es, daß binnen Kurzem die Väter nicht mehr nöthig hatten, die Söhne zu bereden; gleich Priestern der Cybele drängten sich diese von selbst herzu, sich, ihre eigene Natur, der Muse des Gesanges und dem Gotte des Goldes zu opfern. Zu verführerisch waren die reichen Einkünfte z. B. des berühmten Grafetto zu Rom, des Marchesini zu Bergamo u. A., und eine wahre große Schlachtbank erstand, wie der Verfasser des bekannten „Le Brigandage de la Musique italienne" pag. 48 ff. sagt, in den Ländern des heil. Papstes; die Wundärzte des Kirchenstaates wurden wahre Henkersknechte, und die Abstumpfung alles menschlichen Gefühls ging so weit, daß diese Leute ihre anatomischen Theater mit Aushängeschilden bezeichneten, auf denen zu lesen war: „Qui si castra ad un prezzo ragionevole", oder sonst eine Geschicklichkeits- und Wohlfeilheits-Anpreisung. Daß bei einem solchen Verfahren auch viele Unglückliche unter der großen Zahl sich befanden, welche wegen der Geringfügigkeit ihrer nachmaligen künstlerischen Leistung eines nur sehr unbedeutenden äußeren Ersatzes für ihren unendlich großen Verlust sich zu erfreuen hatten, bedarf wohl kaum der Erwähnung. Von dem schrecklichen Augenblicke der Operation an bleibt nämlich der Kehlkopf in Wuchs und Bildung auf dem Puncte stehen, auf welchem er so eben begriffen war, während die übrigen Theile des Körpers in ihrer Entwickelung immer weiter fortgehen; die Stimme kann sich also von eben diesem Augenblicke an durchaus nicht weiter ausbilden, sie behält den Umfang und die Biegsamkeit, die sie einmal hat, nur ihre Klangfarbe ändert sich etwas, und wer also nicht schon von Natur aus eine schöne, umfangreiche Stimme hatte, die Operation nicht zur rechten Zeit vornahm, oder auch wohl gar der irrigen Meinung war, durch jene erst eine gute Stimme noch zu bekommen, der war betrogen für seine ganze Lebenszeit; und solcher jungen Männer mag es nicht wenige gegeben haben. Die berühmteren unter den ältesten bekannten Castraten waren außer den schon genannten: Guidobaldo, Gregori, Bittori, Angelucci und wenige Andere. — Von Italien aus verbreiteten sich nach dem die Castraten auch über andere Länder, gottlob! aber nicht die Sitte der Castration, ausgenommen Frankreich, das, wie heftig man auch dagegen streiten mag, immerhin doch wenigstens einige eigene, vaterländische Castraten hatte (vergl. den Art. Albaneze u. a.). In England, Holland, Deutschland und überhaupt in den nördlichen europäischen Ländern erregte ihre Erscheinung beinahe Aufruhr; ihre langen, hageren Gestalten mit dicken Beinen und blassen Gesichtern wollten durchaus nicht gefallen, bis am Ende, wie Forkel in seiner Geschichte Bd. 2. pag. 339 meldet, die Frauenzimmer sich ihrer annahmen und an der merkwürdigen Zweideutigkeit ihrer Leiber sich ergötzten. Seit dieser Zeit (um 1700) genossen sie eine Art von Existenz, machten eine Art von Band zwischen der Wirklichkeit

und der Illusion in der bürgerlichen Gesellschaft aus, und waren sie wirklich ausgezeichnete Sänger, so wurden sie bewundert und reich belohnt. Farinelli z. B. erhielt in London 2500 Pfund jährlich, Sinesino erwarb sich in wenigen Jahren ebendaselbst 15000 Pfund, Majorano konnte sich ein Herzogthum kaufen und seinem Neffen ein Vermögen von 12000 Ducaten jährl. Renten hinterlassen, nicht viel weniger Crescentini, Veluti, Carestini u. A. Die Stimme gewissenhafter Ethiker wurde dadurch jedoch nicht zum Schweigen gebracht, vielmehr fing sie gerade in dem Augenblicke, wo der Enthusiasmus für den Castratengesang seinen höchsten Gipfel zu erreichen drohte, an immer lauter zu werden und häufiger auch als sonst geneigte Ohren zu finden. Besonders war dies in Deutschland der Fall; doch war an eine gänzliche und schnelle Vertilgung des Uebels noch nicht zu denken, selbst die Drohung des Papstes Clemens XIV. mit dem Kirchenbanne gegen alle diejenigen, welche sich im entferntesten nur noch mit der Bildung neuer Castraten beschäftigten, und gegen diese selbst, war nur von sehr schwacher und langsamer Wirkung: für den Fall des Verraths hatte man schon allerlei Entschuldigungen und Vorgeben von Umständen bei der Hand, die die überdem gefährliche Operation nach ärztlichem Erfunde als unumgänglich nothwendig gemacht haben sollten. Und auch Napoleon, der bald nach der Einnahme von Italien Todesstrafe darauf setzte, hat den Unfug und Frevel an der Menschheit noch nicht ganz auszurotten vermocht, indem, zuverlässigen Nachrichten zu Folge, unerachtet jenes jetzt noch im Kirchenstaate gültigen Verbots, gleichwohl dort diejenigen Knaben, bei welchen man in Folge irgend eines natürlichen oder zufälligen Ereignisses die Operation anwenden muß, wenn es die Eltern erlauben, auf Kosten der Regierung mit größter Sorgfalt erzogen und mit außerordentlichem Fleiße für den Gesang gebildet werden, und hiedurch wohl manchem Betruge ein verführerischer Vorschub geschieht; denn wäre es wohl wirklich nichts weiter als ein bloßer Zufall, daß sich z. B. jetzt noch in dem Michaelishospitale zu Rom mehrere solcher unglücklichen Knaben von 7—9 Jahren befinden, die alle eine schöne Stimme haben? daß gerade nur Kinder, und noch mehr, gerade nur italienische, und mit einer guten Stimme begabte Kinder so unglücklich fallen? u. s. w. Daß die Castraten von jeher und zu allen Zeiten in der Regel unsittliche Menschen waren, unterliegt keinem Zweifel, darf ihnen selbst aber weniger zur Last gelegt werden. Stets waren sie von aller sittlichen Gesellschaft ausgeschlossen, den meisten Menschen zum Spott dienend, wie hätten sie selbst da moralisch gut seyn können? — Im lebendigen Gefühl des an ihnen begangenen Frevels schienen sie von jeher in ihrem äußeren Umgange sich gleichsam rächen zu wollen an der Menschheit und der Natur selbst; die chronique scandaleuse weiß nicht genug zu erzählen, wie sehr sie zu allen Zeiten geneigt waren, das Geschäft der Eunuchen im umgekehrten Sinne zu verrichten. Es ist gefährlich, den Castraten an seinen Zustand zu erinnern, und der Italiener selbst nennt ihn daher nicht Castrato, sondern allgemeinhin nur Musico, wodurch dann auch dieser Name wieder in Italien in einen solchen Verruf gekommen ist, daß ein ganzer Mann sich nicht mehr Musico nennen lassen mag, und z. B. Vogler mit großen verdächtigen Augen angeschaut ward, als er einst, in den ersten Tagen seines Aufenthalts in Italien, in einer Assamblée, um zu sagen, er sey auch Musiker, sich der Phrase à la Correggio bediente: „anch' jo son musico." — Was hiernach nun noch die eigentliche Beschaffenheit des Castratengesanges, oder vielmehr der Castratenstimme, wodurch sie sich von allen andern und

ins Besondere der natürlichen Sopranstimme unterscheidet, ihren inneren und äußeren Kunstwerth, ihre Fähigkeit und Tauglichkeit zu eigentlich ästhetisch musikalischen Kunstleistungen u. s. w. betrifft, so bilden die verschiedenen Ansichten einen solchen offenbaren schroffen Gegensatz, daß an eine Vermittelung beider vor der Hand wohl nicht zu denken ist. Einige ziehen sie, die Castratenstimme, der schönsten Frauenstimme vor, und dies sind meistens solche, welche an den Castratengesang gewöhnt sind; Andere, welche noch nicht allen Geschmack an wahrer Natur verloren haben, sind der entgegengesetzten Meinung. Zu den Ersteren gehören unter den neueren Critikern besonders Heinse und sogar auch Häser. Jener sagt in seiner „Hildegard" (Bd. 1. pag. 27) mit übersprudelndem Enthusiasmus: „eine schöne jugendliche, völlig ausgebildete Castratenstimme geht über Alles in der Musik. Kein Frauenzimmer hat die Festigkeit, Stärke und Süßigkeit des Tons und so aushaltende Lungen. Bei den Castraten kann man recht sehen, daß es darauf ankommt, was gesagt wird, und nicht, in welchem Tone es gesagt wird" (diese Aeußerung aber spricht schon gerade gegen ihn). Letzterer (Cäcilia Bd. 10. pag. 29) stimmt ihm im Wesentlichen bei, scheint sich aber durch die seltene Ausnahme eines Crescentini verblenden zu lassen, wenn er meint, daß überhaupt bei Anhörung eines Castraten der Italiener sein „Ah! benedetto il coltello!" nicht unterdrücken könne, und aller übliche Tadel den Castraten wenn nicht ganz ungerecht, so doch zu hart treffe. Vor ihnen hatte schon Arteaga in seiner Gesch. der ital. Oper Bd. 1. pag. 338 mit mehreren Anderen ein Aehnliches behauptet, auch die Beweise dafür zu liefern gesucht; allein schon das einfach kräftige Wort des alten Daniel Schubart (in Schubarts „Ideen z. e. Aesth. d. Tonk." p. 44) muß alle diese und solche Theorien in ihr Nichts auflösen: „Wenn Gott — sagt der würdige Veteran — zu seiner Verherrlichung Castrationen verlangte, so würde es gewiß in der Bibel stehen; aber Gott und seine herrlich eingerichtete Natur hassen alle Verstümmelungen: nichts beweist dies mehr, als die Castraten selber, die bei aller Kunst, zu welcher sie sich unleugbar hinaufschwingen, dennoch nur heulen und krähen. Gott und die Natur gebieten, daß man mit Frauenzimmern Discant und Alt, mit Männern aber Tenor und Baß besetzen soll. Uebertritt man dies Gesetz, so rächt sich Mutter Natur durch Mißklang und widrigen Eindruck. Heil unserm Vaterlande, daß wir Castraten bezahlen, aber keine machen! Wer, wie die Deutschen, die Kunst versteht, Frauenzimmer gehörig zu bilden, bedarf der Eunuchen nicht". Und in selbigem Sinne sprach schon um 1640 der Italiener Joh. Bapt. Donius, sprach Forkel (vergl. dessen Gesch. Bd. 2. pag. 708 ff.), Rousseau (Dictionaire de Musique, Art. Castrato) und sprechen mit noch vielen Anderen auch wir. Es soll sich hier nicht mehr handeln von dem moralischen oder rechtlichen Werthe der Castration, nicht von der theatralischen Verwendung der Castraten, ob Helden, Väter, Gatten ꝛc. durch einen hohen Sopran oder Alt repräsentirt werden können oder nicht, nicht mehr von deren körperlichen Schönheit oder Häßlichkeit, auch nicht von der Stumpfheit ihres Verstandes, was Alles unter Anderen Häser zu der Hauptsache seines beweis-ermangelnden Streites zu machen scheint, während er doch erfahrne Männer, als Forkel, Burney u. A. auch in diesen Puncten gerade gegen sich hat, so ist und bleibt es doch ausgemacht, daß das Weiche und Biegsame des Tones, welches in einer natürlichen Knabenstimme und noch mehr in einer Frauenzimmerstimme liegt („quod vasa spermatica in foeminis non tam necessariam dependentiam habent cum organis vocalibus"

sagt Kircher in seiner Musurgie Lib. I. cap. 14), und welches eine der ersten Eigenschaften einer schönen Stimme ist, einer Castratenstimme stets abgeht, denn die Singorgane werden durch die Operation verhindert, sich zu erweitern, aber nicht sich zu verhärten, was sie thun, und eben deshalb einen harten, dicken, schneidenden und schreienden Ton bewirken. Es ist wahr, der geringere Einfluß von Feuchtigkeiten ꝛc. macht die Kehl-Theile der Castraten geschickter zum vibriren, und folglich müssen sie die hohen Töne, und Alles was technische Schwierigkeiten und Fertigkeiten sind, leichter herausbringen, überwinden und erreichen können, als die sogenannten natürlichen Sänger; aber was diese dennoch durch Kunst, Anstrengung und Uebung zu leisten vermögen, davon giebt die neuere Zeit die sichersten Beweise: so viel und noch mehr als je ein Castrat, und in welch' weit angenehmerer Art! — Der äußere Umfang der Castratenstimme ist derselbe, aber während wir uns an der eigentlichen Klangschönheit, der in- und extensiven Fülle und wohlthuenden Zartheit der natürlichen ergötzen, zerreißt jene durch ein widerliches Kreischen unser Ohr, das ihr durch keine Kunst ganz genommen werden kann (vergl. Liskovius „Theorie der Stimme" p. 54). Die Kunst für sich hat nie zu jener Entweihung und Verstümmelung der Natur geführt, denn sie will ja dieselbe in jeder Hinsicht *verschönern*; sondern nur der Mensch in seiner Schwachheit, indem er wähnte, auch herrschen zu dürfen über die Kunst, die er schafft und übt, der leidigen Mode zu huldigen, die ihn regiert; aber die Kunst entwich ihm, und nur ein Schatten blieb ihm zurück, mit dem er in jener sich erstickte. D.

Castro, Johannes von, gegen Ende des 16ten Jahrhunderts Capellmeister des Herzogs Johann Wilhelm von Jülich, wurde geboren zu Lüttich, starb in den ersten Jahren des 17ten Jahrhunderts zu Jülich, und war einer der fruchtbarsten Componisten seiner Zeit. Seine Werke bestehen besonders in mehrstimmigen Gesängen, für die Kirche sowohl wie für die Cammer. Sie erschienen in der Zeit von 1569 bis 1600 größtentheils zu Antwerpen, Cöln, Löwen und Frankfurt. Draudius hat in seiner Bibl. ein langes Verzeichniß davon mitgetheilt, welches dann auch Gerber in sein neues Tonkünstler-Lexicon aufnahm. Es befinden sich darunter wohl mehr denn 20 größere Sammlungen von Singcompositionen. Auf der Bibliothek zu München werden noch jetzt mehrere davon sehr sorgfältig aufbewahrt.

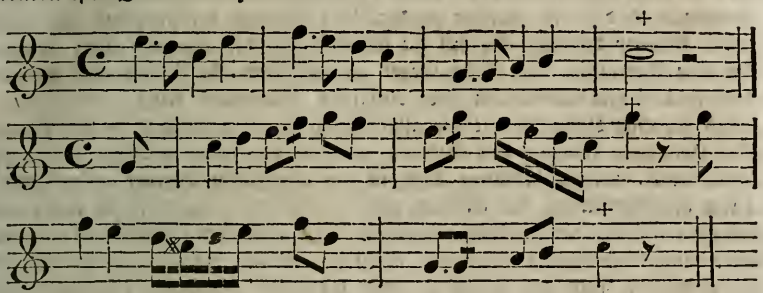
Castrovillari, Pater Daniele di, ein Franziscanermönch und berühmter alter italienischer Operncomponist, lebte zu Venedig und blühete besonders um die Mitte des 17ten Jahrhunderts. 1660 wurde daselbst seine Oper „gl' Avvenimenti d'Orinda", 1661 „la Pasisae", und 1662 seine „Cleopatra" mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt. Außer diesen soll er auch noch mehrere andere Opern componirt und mit Glück auf's Theater gebracht haben, von denen für unsere Zeit aber nicht einmal die Titel aufbewahrt worden sind. Die genannten Werke gehörten ihrer Zeit zu den besten der italienischen Bühne, und wurden noch lange nach C's Tode dort mit stets gleich großem Beifalle gegeben, woher denn es auch wohl kommt, daß sie die einzigen sind, von denen wir noch einige Kunde besitzen. 25.

Castrucci, Gebrüder, beide Violinvirtuosen; der vorzüglichste darunter war der ältere, *Pietro* C., geb. zu Rom gegen 1670, war ein Schüler des berühmten Corelli, kam 1715 in Gesellschaft des Grafen Burlington nach London, und übernahm 1720 daselbst die Direction des Opern-

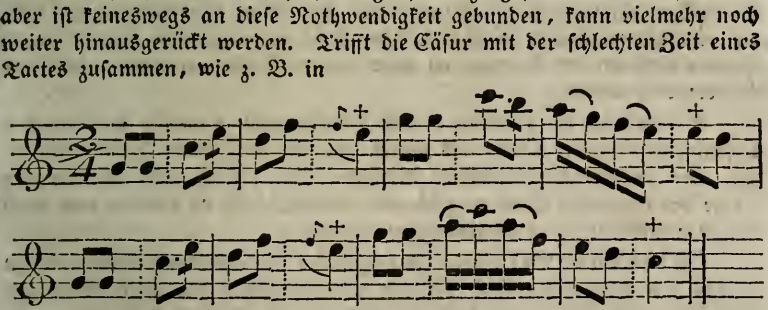
orchesters. Er muß ein für seine Zeit außerordentlicher Künstler auf der Violine gewesen seyn; als eine besondere Spielerei erzählt man von ihm, daß er einstmals ein Concert mit der Bemerkung angekündigt habe, darin 24 Noten mit einem Bogen auszuführen. Händel schätzte ihn sehr, obgleich er wünschte, einen andern Director an des damals schon alt und stumpf gewordenen C's Stelle zu besitzen. Zu einer freiwilligen Abdankung war Letzterer nicht zu bewegen, weshalb Händel ein Doppelconcert für zwei Violinen setzte, in welchem die zweite Stimme weit glänzender ausgestattet war, als die erste. C. spielte es mit dem berühmten Festing, und seiner äußern Stellung wegen natürlich die erste Stimme; der größere Beifall, welchen nun Letzterer dadurch erhielt, daß er mehr Gelegenheit als C. hatte, seine Kunstfertigkeit zu zeigen, kränkte ihn so sehr, daß er nun sich gleichwohl veranlaßt fühlte, 1737 seinen Abschied zu nehmen. Festing erhielt seine Stelle. Schon hatte man ihn ganz vergessen, als er wenige Jahre darauf auf einmal, als ein 80jähriger Greis, noch ein öffentliches Concert ankündigte und spielte, und dadurch seinen alten wohlverdienten Ruhm erneuerte. Er starb gegen 1750, nachdem er zuvor auch mehrere Sonaten für Violine und Clavier herausgegeben hatte, denen die Vorzüge vor vielen anderen derartigen Compositionen nicht abgesprochen werden konnten. Seiner komischen Gesichtsbildung wegen wollte Hogarth ihn in Kupfer stechen; um dazu zu gelangen, ließ derselbe das Haus C's mit vielen lärmenden Instrumenten umgeben und eine gänzlich harmonielose Musik machen. Dies zog den alten Künstler ans Fenster, und der Aerger darüber verzerrte sein Gesicht so sehr, daß Hogarth nun Stoff genug erhielt, ihn in seine Carricaturensammlung aufzunehmen, einen so muthwilligen Mißbrauch er dadurch auch von seinen sonst großen Talenten offenbar machte. — Der jüngere, Prospero C., war Concertmeister im Castletavern, stand jedoch als Künstler seinem ältern Bruder nach. Er hat, wie Hawkins in seiner Geschichte berichtet, mehrere Solo's für die Violine herausgegeben, und starb zu London um 1760. 17.

Cäsur, wörtlich: der Schnitt oder Einschnitt. Schon unter dem Artikel Absatz, der hier zuvor zu vergleichen ist, haben wir bemerkt, welchen Unterschied wir unter Absatz, Cäsur und Einschnitt machen, und wie weit wir darin von einigen anderen Theoristen abweichen. Diese nämlich wollen mit diesem Ausdrucke die kleinste Gattung der melodischen Glieder einer Periode bezeichnen, und berufen sich nicht sowohl auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes, als auf den Gebrauch der älteren Tonlehrer, ohne zu bedenken aber, daß diese sich vorzugsweise nur mit der Theorie der Melodie beschäftigten. Sie verwechseln Cäsur und Einschnitt (s. d.) nach dem technischen Gebrauche dieser Wörter in der musikalischen Kunstsprache. Es ist entschieden, daß das Wort Cäsur aus der Poesie in die Musik überging, und es muß daher auch hier nur in der Bedeutung gebraucht werden, in welcher es dort üblich ist, also als ein blos rhythmischer Ruhepunct und insbesondere als der rhythmische Endpunct sowohl der kleineren als größeren melodischen Theile, oder als derjenige Punct des musikalischen Metrums, wo ein melodischer Fuß oder vielmehr ein melodischer Rhythmus endet, welches man in der Poesie Wortfuß oder Wortrhythmus nennt. Als eine rhythmische Figur, deren Ausdruck ein melodischer Fuß oder Theil ist, tritt die Cäsur selbstständig in das Tact-Metrum ein, und droht hier gleichsam dieses zu unterbrechen, wird aber durch die organische Gewalt des fortschreitenden Metrums beherrscht. Daraus folgt nun, daß sie immer auf den guten Tacttheil fällt.

Daß sie, als ein solch rhythmisches Ende oder rhythmisches Glied der Melodie, zugleich auch auf die Schlußnote eines solchen melodischen Theils falle, ist eben daher nicht immer nöthig, denn auch in der Poesie kann die Cäsur oft mitten auf ein mehrsylbiges Wort fallen, woraus wieder unzweideutig hervorgeht, daß, so wie in der Poesie weder eine interpunctische noch logische Beschaffenheit des Verses, sondern blos ein rhythmischer Ruhepunct, nach welchem die Wiederkehr einer ähnlichen Anzahl von Füßen beginnt, mit dem Worte Cäsur bezeichnet wird, so auch in der Musik dabei durchaus an keinen eigentlichen, für sich bestehenden melodischen Theil, sondern blos an ein rhythmisches Ende in der Melodie oder in einem Satze zu denken ist. In den Sätzen:



fällt z. B. die Cäsur zugleich auf die melodische Endnote; ganz anders aber würde es sich verhalten, wenn entweder die Cäsur einen Uebergang oder einen weiblichen Ausgang bekäme, oder wenn sogar das melodische Ende bis in den schlechten Tacttheil hinüber gezogen würde, wie es z. B. in allen Polonaisen-Schlußtacten der Fall ist. Das rhythmische Ende (Cäsur) fällt nämlich nothwendig auf den ersten Anfang des Schlußtactes, wovon auch schon das Gefühl hinlänglich überzeugt; das melodische Ende aber ist keineswegs an diese Nothwendigkeit gebunden, kann vielmehr noch weiter hinausgerückt werden. Trifft die Cäsur mit der schlechten Zeit eines Tactes zusammen, wie z. B. in



so machen die grammatischen Accente mit den rhythmischen einen auffallenden und das Gefühl beleidigenden Contrast; denn die Noten, welche nach der Natur dieser Melodie den grammatischen Accent erhalten und welche eben deshalb in der guten Zeit des Tactes stehen sollten, weil auf diesen nur der rhytmische Nachdruck, die in- und extensive Accentuation beruht, sind in den entgegengesetzten, also schlechten Tacttheil gebracht, dem der rhythmische Accent gänzlich mangelt. Soll nun der ganze Satz seine Richtigkeit erhalten, so muß er entweder, da die Gesetze der rhythmischen Accentuation aus einem natürlichen Gefühle hervorgegangen sind, auf eine den allgemeinen Regeln des Vortrags zuwiderlaufende Art und Weise ausgeführt, oder, wenn dieses nicht geschehen und der Accent auf die hier in

diesem unrichtig geschriebenen Satze im guten Tacttheile stehenden Noten gelegt werden soll, ganz umgesetzt und also so ausgearbeitet werden, daß er mit zwei Achteln im Auftacte anfängt. Nur alsdann erhält er seine vollkommene Richtigkeit; so wie er dasteht, wird er bei einem regelrechten Vortrage unfehlbar jedes einigermaßen gebildete rhythmische Gefühl beleidigen. Es bleibt daher die Regel für ein und allemal ein stehendes Gesetz, daß die Cäsuren der Tonschlüsse, Absätze und Einschnitte (auch diese können nach unsern Begriffen davon ihre eigenen Cäsuren haben) jederzeit auf den guten Tacttheil, also auf den Anfang des Tactes, fallen. Ein Fehlen dagegen kann nur in der komischen Schreibart entschuldigt werden (vergl. den Art. Komisch). Wenn in einigen Tanzmelodien und namentlich in der Polonaise (s. d.), in welcher jederzeit die Cäsuren der größeren und kleineren Glieder der Melodie auf die schlechte Zeit des Tactes fallen, zuweilen eine Ausnahme von dieser Regel gemacht wird, so ist dies eine characteristische Eigenthümlichkeit des einzelnen Tonstücks selbst, die keineswegs für eine Unhaltbarkeit der allgemeinen Regel angeführt werden kann. Die Ursachen, warum das Gefühl, welches bei jeder anderen Art von Tonstücken, mögen dieselben auch in der ungeraden Tactart gesetzt seyn, durch die Verrückung der Cäsuren auf den schlechten Tacttheil, so leicht beleidigt wird, bei diesen (Polonaisen) und dergleichen characteristischen Tänzen aber keine Beleidigung empfindet, ist in Hinsicht auf die äußere Form schwer zu erklären; nur der intensive, der eigentlich psychische Ausdruck des Rhythmus kann hier auf den Grund führen (vergl. d. Art. Rhythmus). Man glaubt zwar, daß diesenartigen Tonstücken ursprünglich der $^2/_4$ Tact zum Grunde liege, auf welche Idee vielleicht der Umstand geführt haben mag, daß, wenn man dieselben in den $^2/_4$ Tact umsetzt, alle Cäsuren der melodischen Theile wirklich auf den guten Tacttheil fallen; allein da sich durchaus nicht historisch nachweisen läßt, daß namentlich die Polonaise je im $^2/_4$ Tacte geschrieben worden ist, und da auch die äußere Ausführung dieses Tanzes, seine ganze Tanzmanier, eine solche Vermuthung gar nicht zu rechtfertigen scheint, so ist das Alles wohl nur eine bloße Hypothese, zu welcher vielleicht der Mangel an einer tiefern Einsicht in jenen psychischen Ausdruck verleitete. 40.

Catabasis (wörtlich: das Hinabgehen) nannten die Griechen diejenige Tonfolge, welche aus lauter abwärts steigenden Tönen bestand, also eine abwärts fortschreitende Tonleiter, die jedoch nicht in strengster Folge der einzelnen Töne zu geschehen brauchte, d. h. es durften auch wohl ein oder mehrere Töne übersprungen werden.

Catachorevsis (von καταχορεύω — worüber Freudensprünge machen und verspotten) hieß bei den alten Griechen ein Theil desjenigen Liedes, womit sich die Sänger in den Pythischen Spielen (s. d.) hören ließen, ehe es nämlich entschieden war, wer den Preis gewonnen hatte. 48.

Catalani, Angelica, unstreitig die großartigste Sängerin dieses Jahrhunderts, ist im Jahre 1784 zu Sinigaglia im Kirchenstaate geboren; sie verheirathete sich später mit einem ehemaligen französischen Capitän, Hrn. v. Valabrégue, welcher, als sie ihn kennen lernte, bei der französischen Gesandtschaft in Lissabon angestellt war. Indessen behielt sie für die Oeffentlichkeit nach wie vor den Namen Catalani, und wird auch unter diesem allein in der Kunstgeschichte genannt werden. So manches sich gegen sie als Sängerin sagen läßt, so ist sie doch in ihren Gesammteigenschaften eine so erstaunenswürdige Erscheinung, die alle Völker Europa's

zu einer solchen Begeisterung und Bewunderung hingerissen hat, daß nur eine kleinkrämerische, vielleicht durch Verletzung persönlicher Eitelkeit gereizte Kritik sich so über sie aussprechen konnte, wie wir dies in der Leipziger musik. Zeitung im Jahrgang 1816 finden. Bevor wir indessen auf die Entwickelung einer Kunstansicht über diese Sängerin eingehen, wollen wir mit wenigen Worten die Lebensgeschichte und den persönlichen Character derselben berühren. Sie wurde als Pensionairin in dem Kloster der heiligen Lucia unweit Rom erzogen. Da die Gesangsbildung dort als ein wesentlicher Theil auch der religiösen Erziehung betrieben wird, so nahm Angelica Catalani an dieser ebenfalls Antheil und sang schon als kleines Mädchen im Chor mit. Aber schon damals übertönte ihre Stimme alle übrigen so, daß man gar nicht glauben wollte, es sey eine Pensionairin, die mit so vollem Wohllaut die Kirche erfülle, sondern vermuthete, es müsse eine der jüngeren Nonnen seyn. Von nah und fern strömten daher bei den Feiertags-Messen die Neugierigen in die Kirche, um den wunderbaren Gesang zu hören und das Kind zu sehen, welches diese außerordentliche Wirkung hervorbrachte. Dadurch entstanden, wegen des erregten Gedränges, häufig Unordnungen an der Klosterpforte und in der Kirche selbst, so daß endlich, durch eine höhere geistliche Behörde es dem Kloster untersagt wurde, die kleine Angelica noch ferner mitsingen zu lassen. Indessen, theils die bitterlichen Thränen des Kindes, welches die größte Freude am Gesang hatte, und, wie die berühmte Sängerin späterhin naiv selbst gestand, seine Eitelkeit dadurch geschmeichelt fühlte, theils der eigene Vortheil des Klosters, welches bald an der geringeren Einnahme für die Armen bemerkte, welchen Vortheil die überfüllte Kirche ihm gebracht hatte, bewirkten, daß das Verbot nicht allzustreng gehalten wurde. Die Sängerin erzählt mit anmuthiger Laune selbst viele Anecdoten aus jener ersten Jugendzeit ihres Ruhmes. So z. B. stellte man sie, theils um sie den Augen der Menge zu entziehen, theils um ihre Stimme zu dämpfen, weit hinter die andern zurück, hinter einen Schirm. „Allein dennoch", erzählt sie, „sang ich so laut, daß die Töne in der ganzen Kirche wiederhallten, und man mich über den ganzen Chor hinaus hörte." — — Auf diese Weise erreichte die Künstlerin das 14te Jahr. Nunmehr war ihre Stimme bei der früheren Reife, die das Clima Italiens erzeugt, schon vollkommen ausgebildet und Niemand durfte zweifeln, daß sie mit derselben ein allgemeines Aufsehen erregen würde. Von eigener, damals fast noch kindischer Lust getrieben, welche ihr Musiklehrer, der ausgezeichnete Boselli, und mehrere Verwandte von Einfluß begünstigten, verließ sie den klösterlichen Aufenthalt, um sich für das Theater vorzubereiten, zu dessen Betretung ihr Vater nach langem Bitten seine Erlaubniß gegeben hatte. Auch über dieses Verhältniß sprach die Sängerin mit liebenswürdiger Offenherzigkeit, und wußte gar anmuthig zu erzählen, welche Ränke damals geschmiedet worden seyen, um ihren Vater zu bewegen, sie für das Kloster zu bestimmen, wie sie aber durch Bitten, Schmeicheln, Thränen und List über Alles gesiegt habe, und dabei besonders von ihrem Musikmeister getreulich unterstützt worden sey, der der Hin- und Herträger ihrer kleinen Depeschen in dieser Angelegenheit wurde. — Im 15ten Jahre ihres Alters betrat sie zum erstenmale die Bühne und zwar zu Venedig mit einem, selbst in dem leicht begeisterten Italien fast unerhörten Erfolge. Dazu hatte indessen auch ein Vorfall beigetragen, den wir aus dem Munde der Sängerin selbst haben, und der auch hier den Beweis führt, wie selbst die größeste Naturanlage, um zu einer großen Kunsterscheinung zu werden, der angestrengten Kraft des

Willens nicht entbehren kann. Als nämlich die Sängerin in der Zwischenzeit, welche nach ihrem klösterlichen Aufenthalt und vor ihre theatralische Laufbahn fiel, sich auf diese letztere vorbereitete (wir glauben zu Florenz), kam eine der größesten Sängerinnen jener Zeit, deren Name uns entfallen, durch diese Stadt, und ließ sich öffentlich hören. Die junge Angelica war unter den Zuhörerinnen und wurde so hingerissen von der reizenden Kunst der Fremden, daß sie, an ihrem eignen Talent verzweifelnd, in die bittersten Thränen ausbrach, und sich mehrere Tage lang nicht beruhigen konnte. Die fremde Sängerin hörte endlich von dem jungen Mädchen, auf welche ihre Kunst einen solchen Eindruck gemacht hatte, und lud sie freundlich ein sie zu besuchen, und sie eine Probe ihres Talents hören zu lassen. Dies geschah. Nachdem die junge Angelica gesungen hatte, umarmte die Fremde sie mit leidenschaftlicher Bewunderung und sagte ihr: „füge Du zu Deinem Talente den Fleiß, so wird es nicht lange dauern, bis ich Dich eben so beneide, wie Du jetzt mich.“ Diese Worte, erzählt die Catalani, gaben mir Trost und Muth wieder, und ich beschloß nun, unablässig fortzustudiren, bis ich mein Vorbild erreicht haben würde. — Bei den wunderwürdigen Mitteln, mit welchem unsere Künstlerin begabt war, konnte es nicht fehlen, daß ihr Ruf sich auf's schnellste durch ganz Italien verbreitete. Sie sang rasch hinter einander auf allen großen Theatern dieses Landes; zu Mailand, Florenz, Triest, Rom und Neapel, und ihr Ruhm erfüllte bald ihr ganzes schönes Vaterland von den Alpen bis zur Südspitze Calabriens. Damals verwandte der Hof zu Lissabon sehr viel auf die Unterhaltung einer großen italienischen Oper. Der Ruf der Catalani hatte sich schon übers Meer verbreitet, und sie erhielt daher im Jahre 1801 eine sehr vortheilhafte Einladung von der dortigen Bühne, die bereits den berühmten Crescentini (was Ausdruck und Vortrag anbelangt unstreitig der größeste Sänger seiner Zeit) und die vortreffliche Gafforini zu ihren Mitgliedern zählte. Bei dem Eifer, welchen die Catalani zu ihrem Talente fügte, konnte eine solche künstlerische Gemeinschaft nur vortheilhaft für ihre Ausbildung seyn, und besonders mußte sie durch Crescentini's Kunst des Vortrags und des dramatischen Ausdrucks gewinnen. Fünf Jahre blieb sie in Lissabon, und diese ganze Zeit war, da sie zu ihrer Kunst auch eine edle, anmuthige Körperschönheit fügte, eine Reihe der glänzendsten Triumphe. Im Jahre 1806 ging sie über Madrid und Paris nach London. Ein beispielloser Ruf eilte ihr voran, so daß, so wie sie in einer Stadt ankam, alles sich drängte, um nur Zutritt zu ihren Concerten zu gewinnen. Die Einnahmen, welche sie dadurch hatte, waren ungeheuer, zumal da jetzt ihr Gatte die Verwaltung der Casse zu übernehmen anfing. Zu Madrid gewann sie in einem einzigen Concerte 12000 schwere Piaster (15000 Thaler). In einem ähnlichen Maaßstabe ging dies zu Paris fort, wo sie in einer Reihe von Concerten das Publicum in einen wahren Schwindel des Entzückens versetzte. So kam sie nach London, dem Orte, wo das Talent die reichsten Spenden des goldenen Lohnes findet. Der Eindruck, den sie hier machte, ist ganz unbeschreiblich, denn er ging über Alles, was man bisher von einer künstlerischen Wirkung des Augenblicks erlebt hatte, hinaus. Von dem Könige und den Personen des Hofes an, von den Lords, die nur von Politik entzündet in beiden Häusern ihre gewaltigen Reden erschallen ließen, von den Seehelden, die an der Spitze der Flotten standen, bis zu der untersten Hefe des John Bull und John Theer hinab, riß die wunderbare Sängerin alles mit gleichem Sturm der Begeisterung fort. Ja noch mehr; in diesen kriegbewegten Tagen wurde die Catalani förmlich zu einer politi-

schen Macht, denn man gebrauchte sie, um bei unglücklichen Ereignissen den sinkenden Muth durch vaterländische Anregungen neu zu beleben. Vor allem mächtig war sie nämlich durch den großartigen Vortrag von Volksliedern, wie „God save the King“ und „Rule Britania“, wobei sie nicht nur durch die Gewalt ihrer Stimme, die mächtig wie mit Adlerschwingen selbst über den begeisterten Chor einer englischen Volksmasse, und über die Fülle eines ganzen Orchesters emporschwebte, sondern auch durch ihre edle Körperlichkeit unterstützt wurde. Denn gleich einer Königin, einer Juno, stand sie majestätisch aufgerichtet vor den staunenden Hörern da, und wenn sie bei den Worten „Send him victorious, happy and glorious“ beide Hände erhob und zu dem Herrscher emporbeutete, dann brach der Beifallssturm so gewaltig aus, daß das ganze Haus erbebte, und die Herzen von einem patriotischen Hochgefühl entzündet wurden, welches sich kühn über jeden Unfall des Augenblicks erhob. So oft daher die Nachricht von einem Siege Napoleons oder einem ähnlichen Ereigniß eingetroffen war, was in London allgemeine Bestürzung und Niedergeschlagenheit hervorbrachte, so sandte der Premier-Minister zum Theater-Director und bestimmte diesen, ihm die Catalani, welche mit ihm einen Contract geschlossen hatte, zu überlassen. Dann wurde angekündigt, Mad. Catalani werde in Drurylane um 7 Uhr, in Conventgarden um 8 Uhr, ꝛc. „Rule Britania“ und „God save the King“ singen. Sofort füllten sich die Schauspielhäuser Londons bis auf den letzten Platz, und die Catalani wurde von einem zum andern gefahren, und sang den Briten überall neuen Muth und neue Begeisterung ins Herz. Nach einem achtjährigen Aufenthalte in London, während welchem sie sich ungeheure Summen Geldes erworben hatte, ging sie wieder nach Paris, wo sie eine Zeitlang die Leitung der italienischen Oper übernahm, dabei aber muthmaßlich durch die Ungeschicklichkeit und die kleinlich intriguirende Eifersucht ihres Mannes, der durchaus kein vorzügliches Mitglied neben seiner Gattin dulden wollte, viel Geld verlor. Ueberhaupt verstand es Hr. v. Valabrégue fast eben so gut die großen Summen loszuwerden, als seine Gattin sie erwarb und es scheint daher zweckmäßig, hier einige allgemein verbreitete grobe Irrthümer über den Character der Catalani zu berichtigen. Es giebt nämlich eine Unzahl von Anecdoten über den Stolz und die unwürdige Habsucht dieser Sängerin, ferner über die Art und Weise, wie sie ihren Gatten tyrannisire, ihm täglich eine gewisse Summe Geldes wie ein Taschengeld auszahle, u. dgl. m. Von allen diesem ist auch nicht eine Sylbe wahr, in sofern die erhobenen Klagen die Sängerin selbst betreffen sollen, wiewohl wir nicht ableugnen möchten, daß Vorfälle der bezeichneten Art sich ereignet haben, die indessen eben so wenig bewiesen sind als das Gegentheil. Was aber in dieser Weise geschehen ist, ging ohne alle Frage von Hrn. v. Valabrégue aus, dem die Catalani in einer kindlich unschuldigen Weise gehorchte und folgte, von der sich Jemand, der diese Sängerin nicht näher gekannt hat, schwerlich einen Begriff machen kann. Hr. v. Valabrégue bestimmte die Preise der Concerte, er unterhandelte mit den Bühnen, er führte die Casse bei Einnahmen und Ausgaben, und weit entfernt davon, daß er von seiner Gattin in Geldsachen abhängig gewesen wäre, war diese es vielmehr im äußersten Grade von ihm. Und dennoch wußte sie, daß er sein Amt nichts weniger als vortheilhaft für sie verwaltete, sondern häufig im Spiel noch schneller die großen Summen verlor, als sie dieselben durch den Gesang gewonnen hatte, so daß nähere Freunde oft Besorgnisse hegten, die große Sängerin werde das Schicksal der Mara haben, welcher von ihren unermeßlichen Reichthümern im Alter nichts übrig

geblieben war, so daß sie fast von Almosen leben mußte. Die Catalani verstand nichts, als zu singen. In allen übrigen Eigenschaften und Künsten des Lebens war sie völlig fremd und so arglos, so unbefangen wie ein Kind. Wenn man sie des Neides auf andere Sängerinnen angeklagt hat, so ist dies eben eine solche Verläumdung. Denn erstlich überragte sie dieselben so an Talent und Erfolgen, daß, so lange sie sang, sich neben ihr keine Andere zu erhalten vermochte; und zweitens sprach sie von allen bedeutendern Talenten ihrer Zeit und auch von denjenigen, die emporstiegen, als sie selbst schon zu sinken begann, mit größter Achtung und Wärme. Dem Verfasser dieses Aufsatzes war es interessant, das Urtheil der Catalani, z. B. über eine Billington, Todi, die verschiedenen Sessi ꝛc. zu hören; er muß gestehen, daß er Niemand wärmer und gerechter gegen diese ihre Mitgenossinnen fand, als eben die Catalani. Im J. 1827 kam die berühmte Mariane Seffi mit der Catalani zugleich nach Berlin; und diese war es, welche den lebhaftesten Antheil für das Schicksal ihrer alternden, bedürftigen Kunstgenossin zeigte, und ihr Concert auf alle Weise unterstützte. In dieser Zeit erregte die Sonntag das größte Aufsehen, und die Pasta stand auf dem Gipfel des Ruhms. Ich befragte die Catalani über beide; sie schilderte die dramatischen Erfolge der Pasta mit einer wahren Begeisterung und sprach von der Sonntag mit liebenswürdigster Theilnahme und Anerkennung. Um zu wissen, ob das letztere nur die gewöhnliche Form sey, mit der Sängerinnen von denen, die mit ihnen zugleich an einem Orte sich befinden, viel Rühmens und Lobens erheben, eigentlich aber ganz anders denken, nahm ich den Schein eines Gegners der Sonntag an, und griff sie auf alle Weise sowohl in künstlerischer Beziehung als sonst an. Dabei wurde die Catalani aber förmlich heftig, und sprach mit einem Eifer für die liebenswürdige Künstlerin, der das lebendigste Zeugniß für die innere Wahrhaftigkeit ihrer Gesinnungen abgab. Sie fällte dabei ein Urtheil über die Sonntag, welches mir, seiner treffenden Fassung wegen, unvergeßlich bleiben wird. Man trug sich damit, sie habe, nachdem sie diese Künstlerin gehört, gesagt: „Elle est grande dans son genre, mais son genre c'est pas grand"; treffender ist, was sie mir sagte: „O Monsieur, c'est un admirable mignature!" — Diese Winke über den wahren persönlichen Character der großen Künstlerin mögen genügen, die völlig falschen und verkehrten Vorstellungen derer, die leider nur zu sehr in die öffentliche Meinung übergegangen sind, zu berichtigen. Wir fahren in der Lebensgeschichte der Sängerin fort. Während der hundert Tage verließ sie Paris, und reiste indessen in Belgien. Nach dieser Zeit kehrte sie zwar noch einmal nach der Hauptstadt Frankreichs zurück, und übernahm abermals die Leitung des italienischen Theaters, allein nur auf kürzere Zeit, indem sie sich mit den ihr vorgesetzten Behörden, muthmaßlich durch die Schuld Valabrégue's, nicht vereinigen konnte. Im Jahre 1816 trat sie eine Kunstreise durch das nunmehr des Friedens genießende Europa an. Sie besuchte alle Hauptstädte Deutschlands und ging nach Dänemark, Schweden und Italien. Wo sie sich zeigte, erregte sie einen Enthusiasmus, wie er niemals zuvor erhört worden war, welches zumal in Ländern wie Deutschland, wo sie nur als Concertsängerin, nicht als dramatische Darstellerin in ganzen Opern, auftreten konnte, doppeltes Erstaunen erregen mußte. In Berlin gab sie sieben Concerte zu den Eintrittspreisen von 3 Thalern (der dreifache höchste Satz), und doch waren alle sieben überfüllt, während später sogar Paganini bei 2 Thalern Eintrittsgeld nicht immer einen vollen Saal hatte. Das achte Concert gab sie in

der Kirche für die Armen zu 1½ Thaler Eintrittsgeld, und dennoch war dasselbe so überfüllt, daß kein Platz unbesetzt blieb und das Armen-Directorium einen Ertrag von mehr als 5000 Thalern hatte. Ein französischer Schriftsteller berechnet die Summen, welche die Sängerin auf diese Art den Armen zugewandt hat, auf mehr als zwei Millionen Francs; eine Gabe, die ihr zwar leicht geworden, aber dennoch gewiß Dank verdient, wenigstens sie vor den plumpen Verläumdungen ihres Characters hätte schützen sollen. Im Jahre 1818 erneuerte sie die Kunstreise durch Europa. Hier hatte sie aber schon bedeutend von der Macht ihrer Stimme verloren, und schwächte den Eindruck, den ihr erstes Erscheinen gemacht hatte; doch war daran auch eine temporäre Kränklichkeit schuld, indem sie zu jener Zeit an einem hartnäckigen Halsübel litt, welches erst in Berlin durch eine Operation des berühmten Gemsi gehoben worden seyn soll. Wenigstens ist so viel gewiß, daß sie 4 Jahre später (1822) noch ganz mit dem alten Erfolge zu London sang, wo sie sich doch in ihrer glänzendsten Zeit aufgehalten hatte, und daß sie inzwischen auch eine Reise nach Polen und Rußland unternahm, welche ihr Gold und Ruhm in gleichem Maaße eintrug. Im Jahre 1826 unternahm sie die letzte Reise durch Europa und traf im Sommer 1827 in Berlin ein, wo sich damals gerade die bedeutendsten Sängerinnen Deutschlands, die Schechner und die Sonntag, beisammen fanden. Es läßt sich nicht läugnen, daß man der Sängerin zu dieser Zeit schon das Alter anhörte; demungeachtet erschien sie uns frischer als im Jahre 1818, und die Macht ihrer wunderwürdigen Mittel war noch so groß, daß sie sich in ihrer Weise und im italienischen Gesange ohne Scheu neben der Schechner, welche als deutsche Sängerin damals nie zuvor erlebte Triumphe feierte, behaupten konnte. Indessen nahm sie auf dieser Reise, wie sie selbst sagte, vom Publikum Abschied, indem sie zugleich noch einmal alle die Freunde aufsuchen wollte, die sie sich bei ihren früheren Reisen erworben hatte. Im Jahre 1828 kehrte sie von dieser letzten Ausflucht zurück und ist unsers Wissens seitdem nicht mehr öffentlich aufgetreten, ausgenommen einmal in Nancy, wo sie bei einer gewissen Gelegenheit für die Armen gesungen hat. Seitdem lebt sie theils zu Paris, theils auf ihrem Gute bei Florenz, woselbst sie auch eine Gesangsschule gestiftet hat, in der die jungen Mädchen unentgeldlichen Unterricht ertheilt, nur unter der Bedingung, daß dieselben ihrem Namen, nach einer in Italien gebräuchlichen Sitte, noch den Namen Catalani hinzufügen. — So weit die äußeren Lebensmomente dieser wunderbaren Künstlerin. Soll man ein Urtheil über ihren Gesang fällen, so könnte ein orthodoxer Singlehrer allerdings an ihr tadeln, wie man *nicht* singen solle, denn freilich hatte sie eine Menge Fehler und Nachlässigkeiten, welche die Regel streng verbietet. Aber alles das vertrug sie durch ihr inneres tiefes Genie für die Auffassung, zu dem sich auch der unablässigste Fleiß gesellt hatte. Denn sie war es, die zuerst zeigte, welch' einer Geläufigkeit die menschliche Stimme fähig ist; durch sie wurden (was wir an sich freilich für keinen besonderen Gewinn in der Kunst achten können) zuerst die Violinvariationen von Rode *gesungen*, und ähnliche Dinge mehr ausgeführt. Sie war es ferner, welche die chromatische Tonleiter mit beispielloser Volubilität und Klarheit ausführte, und in so fern kann man sagen, daß sie der ganzen neuern Gesangsschule den Impuls gegeben hat. Zu dieser äußeren Fertigkeit fügte sie eine Anmuth und Hoheit des Ausdrucks (freilich nur in nationeller Weise), die alles mit sich fortreißen mußte, und die sie ihren einzigen Mitteln anpaßte, welche sich daher freilich für Niemand anders geziemten. Kurz sie that, was so häufig

das unmittelbare Genie thut, sie bildete sich auf dem nicht selten zertrümmerten Gesetz für die Gewöhnlichkeit eine durchaus eigene Gattung, ganz in ähnlicher Weise wie Paganini es für die Geige gethan. Es ist eine geringe Kunst, mit schulmeisterlicher Weisheit in solchen Leistungen die Abweichungen vom Hergebrachten (wir geben auch zu Gesetzlichen) nachzuweisen; wer indessen die Kunst tiefer auffaßt, wird dies verschmähen und den höheren Ruhm darein setzen, die Berechtigungen zur Ausnahme zu würdigen. Ohne diese Eigenschaft der Critik würde freilich weder ein Tacitus, noch ein Shakespear, noch ein Beethoven mehr Gnade vor den Splitterrichtern der Kunst zu hoffen haben. Und in solchen Fällen entscheidet auch der Erfolg; und die tausendfach wiederhallende bewundernde Stimme aller Zeitgenossen Europa's möchte wohl die eines Leipziger Critikers, wie sehr der kleine Mann im Kleinen Recht habe, übertönen, und für die Catalani wird wahrhaft die vox populi auch die vox Dei seyn.

Catapleon (von κατάπλεος — angefüllt, voll) ist der Name eines Gesanges, welchen die alten Griechen bei ihren Waffentänzen anstimmten. Ueber die Beschaffenheit desselben ist nichts Zuverlässiges mehr bekannt. Nach Art der griechischen Musik war er vermuthlich rein melodisch, und nach der ursprünglichen Bedeutung des Wortes, auch nach seinem Zwecke zu urtheilen, sehr geräuschvoll und glänzend. 48.

Catel, Carl Simon, geb. zu Aigle (Ala) im Waadtlande (pays de Vaud) im Juni 1773, gest. zu Paris am 29. Novbr. 1830, im 58sten Jahre seines Alters. Schon in früher Jugend hatte er das Glück, nach Paris zu kommen, wo er sich ungehindert seiner leidenschaftlichen Neigung zur Tonkunst hingeben und Nahrung für sie finden konnte. Die gute Empfehlung an Sacchini verhalf ihm sehr bald zur Erfüllung seiner Wünsche. Dieser ihm wohlwollende Mann verschaffte ihm nämlich die Aufnahme in die Königliche Schule des Gesanges und der Declamation, welche Hr. de la Ferté (intendant des menus-plaisirs) 1784 gegründet hatte. Hier studirte er das Pianofortespiel unter Anleitung des Hrn. Gobert und noch mehr Gossec, welcher letzte ihn bald so ausgezeichnet lieb gewann, daß er ihm auch Unterricht in der Harmonie und in der Composition ertheilte. In beiden hatte er in kurzer Zeit solche Fortschritte gemacht, daß er als ein sehr geschickter Begleiter anerkannt und seit 1787 bereits als Accompagnateur und adjungirter Professor an derselben Schule angestellt wurde. 1790 ernannte ihn schon die Verwaltung der Oper zum Accompagnateur dieser bedeutenden Anstalt, welchem Posten er auch mit Ehre bis 1802 vorstand, von welcher Zeit an ihm wichtigere Geschäfte von jenen Obliegenheiten abhielten. Im Jahre 1790 war nämlich durch die Bemühung des Hrn. Sarrette der Musikchor der Nationalgarde gebildet worden und seit dieser Zeit hatte derselbe Mann auch das Conservatorium zu Stande gebracht, dessen Vorsteher er wurde. Als solcher und Catel's persönlicher Freund setzte er ihn dem Gossec als Hülfsprofessor an die Seite. Dadurch sahe sich Catel verpflichtet, eine Menge Märsche und andere militärische Musik zu schreiben, welche fast von allen französischen Regimentern während der Revolutionskriege gespielt wurden. Sein erstes großes Werk mit vollem Orchester war ein „De profundis", 1792 aufgeführt bei Gelegenheit des Leichenbegängnisses, das die Pariser Nationalgarde ihrem tapfern Major Gouvion zu Ehren feierte. Die Nothwendigkeit, an Nationalfesten Musik zu Gehör zu bringen, und die Unzulänglichkeit der Streichinstrumente für solche Aufführungen bestimmten den Componisten, Harmonien für Blasinstrumente und

Chöre mit großem Orchester ohne Streichinstrumente zu setzen. Der erste Versuch wurde in den Tuillerien am 11. Messidor im 2ten Jahre der Republik (also am 30. Juni 1793) gemacht mit der „Hymne an den Sieg" auf die Schlacht von Fleurus, wozu Lebrun das Gedicht verfertigt hatte. Im dritten Jahre der Republik, der Zeit der Einrichtung des Conservatoriums der Musik, wurde er zum Professor der Harmonielehre ernannt. Kaum war diese Anstalt festgestellt, als die geschickten Professoren ihr besonderes Augenmerk auf Elementarwerke richteten, welcher Zweig der Literatur, wie alle anderen in Frankreich, in einem beklagenswerthen Zustande sich befand. Die Herren Cherubini, Mehul, Gossec, Catel und andere ausgezeichnete Musiker beschlossen, dem Mangel abzuhelfen und gaben jene Sammlung methodischer Abhandlungen für alle Zweige der Elementarunterweisung in der Musik heraus, welche noch jetzt von den Franzosen als das schönste Denkmal des Ruhmes des Conservatoriums angesehen werden. Da Rameau's Theorie der Harmonie auch in Frankreich, wo man sie am längsten geduldet hatte, nicht mehr ausreichen wollte, unternahm es Catel, die Harmonielehre zu den einfachen Uebereinstimmungen der Anwendung der Intervalle zurückzuführen. Indem er die Accorde in natürliche und künstliche eintheilte, rechnete er alle diejenigen unter die natürlichen, die das Ohr ohne Vorbereitung erlaubt; die künstlichen betrachtete er als aus den ersten hervorgehende mittelst der Aufhaltung einer oder mehrerer Consonanzen. Diese Theorie möchten mehrere französische Schriftsteller gern für so neu ausgeben, daß sie dem Hrn. Catel die Ehre der Erfindung beimessen wollen, allein die Behauptung hat keinen Grund. Längst schon hatte man sich dieser Theorie, welche nur eine weitere Entwickelung der gewöhnlichen Accompagnement-Methode war, in der italienischen Schule bedient; ferner hatten Kirnberger in seinen „Grundsätzen des Generalbasses als erste Linien der Composition" (Berlin 1781) und Türk in seiner „Anweisung zum Generalbaßspielen" (Halle 1791) bereits vor dem Hrn. Catel diese Theorie aufgestellt, von deren Daseyn Catel schon durch seinen früheren Umgang mit Sacchini unterrichtet seyn mußte. Auch haben weder die Mitglieder des Conservatoriums, nach deren Gutachten das Werk zum Gebrauche in der Anstalt aufgenommen wurde, noch und am wenigsten der Verfasser dieses Grundrisses der Harmonie von einer Erfindung etwas gesprochen. Das Werk wurde im 10ten Jahre der Republik unter dem Titel: „Traité d'harmonie" zu Paris gedruckt, bald darauf französisch und deutsch, gleichfalls in Folio, zu Leipzig bei Peters (Bureau de musique). Der Grundriß, nach dem man fast 20 Jahre lang in Frankreich unterrichtete, hat jetzt Verbesserungen erfahren, die unter uns durch Kirnberger und Türk gleichfalls längst bekannt waren. — Als 1810 am Conservatorium eine vierte Aufseherstelle errichtet wurde, ernannte man C. zum Inspector. Bei der Aenderung, welche die Verwaltung dieser Anstalt 1814 erfuhr, bestimmte ihn seine Freundschaft für Hrn. Sarrette sich zurückzuziehen, mit welcher Zeit er alle ihm angetragenen Aemter ausschlug, mit Ausnahme seiner Ernennung zum Mitgliede des Institutes 1815. Im Jahre 1824 wurde er zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. Als dramatischer Componist nimmt er eine der ehrenvollsten Stellen unter den französischen Künstlern ein. Seine Werke zeichnen sich hauptsächlich durch anmuthigen Gesang und reinen Styl aus. Für die Oper gab er folgendes: „Semiramis" in 3 Acten (1802); „les Bayadères in 3 Acten (1810); „Zirphile et Fleur de Myrthe" in 2 Acten (1818); „Alexander chez Apelles", Ballet in drei Acten; die komische Oper „l'Auberge de Bagnières" in 3 Acten; „les

Artistes par occasion" in einem Acte; „les Aubergistes de qualité" in drei Acten; „le Premiere en date" in einem Acte; „Walloce" in 3 Acten und „l'Officier enlevé" in einem Acte. Nur wurden nicht alle diese Opern in Paris so beifällig aufgenommen, wie sie es verdient hätten, da die Bildung für solche Gaben noch nicht so weit entwickelt war. Seine übrigen Compositionen bestehen in Sinfonien (Harmoniesätzen), Ouverturen, Märschen, Hymnen, Liedern zum Besten der Nationalfeste für Blasinstrumente. Dann schrieb er 6 Quintette für 2 Violinen, 2 Bratschen und Baß; 3 Quartette für Flöte, Clarinette, Horn und Fagott; 6 leichte Pianoforte-Sonaten — sämmtlich in Paris gedruckt. Auch hatte er einen großen Antheil an den „Solfeges du Conservatoire" (2te Aufl. 1815). — Höchst achtungswerth machten ihn seine Redlichkeit, ununterbrochene aufrichtige Freundschaft für Hrn. Sarrette, der ihn anfangs unterstützt hatte, seine warme Vaterlandsliebe und sein unermüdliches Wohlwollen gegen alle junge Musiker, die ihn um Rath und Schutz ersuchten. Man beklagte daher seinen Verlust in Paris allgemein, so daß ihm nicht nur von allen Pariser Musikern, sondern auch von vielen Gelehrten und Bürgern aller Classen die letzte Ehre erwiesen wurde. An seine Stelle kam Paer. — G. W. Fink.

Catena di trilli (ital.), eine Trillerkette, s. dies.

Catley, Anna, eine vorzügliche Sängerin, wurde geboren in London um 1730, und daselbst auch in der Kunst erzogen. 1770 noch sang sie auf dem Königl. Theater daselbst mit außerordentlichem Beifalle. Ihre angenehme Stimme, verbunden mit einer seltenen Fertigkeit, und ihr ausdrucksvoller feuriger Vortrag waren stets von tiefem Eindrucke. Sie starb zu London, welches sie nie verlassen zu haben scheint, am 15. Oct. 1789 als die Gemahlin des Generals Lafelles. In einem Berichte von ihrem Tode in Ebelings „musikal. Bibl." weiß man nicht genug das Vergnügen dankend zu rühmen, welches sie durch ihre herrlichen Talente dem Londoner Publikum verschafft habe. Irrig aber wird sie dort Cately genannt, wornach sie denn auch Gerber unter diesem Namen in sein altes Tonkünstlerlexicon aufnahm.

Catrufo, G., der Componist von den Opern „la Bataille de Denain", „Félicie ou la Fille romanesque", „les Procès" (komisch) und „l'Intrique au Chateau", welche alle bei Paccini zu Paris gedruckt worden sind, lebte vor wenigen Jahren noch daselbst als einer der beliebtesten Tonkünstler, Claviervirtuosen und Gesangslehrer; war aber kein Franzose von Geburt, sondern ein Italiener, wahrscheinlich aus Mailand. Jene Opern erhielten bei ihrer Aufführung vielen Beifall, mehr aber wohl, weil sie auf alle mögliche Weise dem lüsternen Geschmacke der Franzosen huldigten, als weil sie den Anforderungen einer höheren Kunst genügten. Besonders viele Liebhaber fanden daraus die Ouverturen, welche auch in allen möglichen Arrangements für Clavier, kleinere und größere Orchester erschienen sind. Von seinen übrigen Werken sind nur noch merkwürdig seine „Vocalizzi o studj per la voce, seconda la scuola italiana", welche schon die zweite, vom Verfasser selbst verbesserte Auflage erlebten; sie erschienen zu Mailand bei Ricordi, und sind sehr zweckmäßige Solfegen, die bei der Bildung in der italienischen Gesangskunst von großem Nutzen seyn können. Dann sind von ihm noch mehrere Hefte brillanter Variationen über beliebte Thema's für das Pianoforte bekannt; dieselben wurden bei Paccini in Paris gedruckt. So vielen Beifall, wie wir hören, alle diese Werke in Frankreich und namentlich in Paris gefunden haben, so wußten sie sich dennoch in Deutschland gar keine größere Theilnahme zu gewinnen. 26.

Caudella, Ph., ein im Anfang des laufenden Jahrhunderts in Wien lebender, und bezüglich seiner vielseitigen Kenntnisse allgemein geschätzter Musiklehrer. Einige für Schüler sehr brauchbare Werkchen von seiner Arbeit — Variationen, Sonaten, Rondo's ꝛc. ꝛc. — sind durch den Druck bekannt geworden. 81.

Caurroy, François Eustache du, seiner außerordentlichen Kunstkenntnisse und Fertigkeiten wegen von den Franzosen gewöhnlich Prince des Professeurs de Musique genannt, war Capellmeister Carls IX., Heinrich III. und Heinrich IV., Canonicus an der Heiligen-Capelle zu Paris und Prior in St. Aibul de Provins, wurde geb. 1549 zu Gerberoy bei Beauvais, und starb 1609 zu Paris. Von seinen Werken findet man jetzt am häufigsten noch eine wohlgelungene Todtenmesse. Hauptsächlich soll er Meister in der Composition von Noëls gewesen seyn, und man vermuthet daher auch, daß die meisten der noch jetzt in Frankreich bekannten alten Noëls von ihm herrühren. Burney hat ein solches in den dritten Band seiner Geschichte pag. 285 aufgenommen; er entlehnte dasselbe aus einem 1610 zu Paris gedruckten und von dem Neffen C—s, André-Pitart, herausgegebenen Werke: „Melanges de la Musique de E. du C." Von den übrigen Werken dieses Meisters ist nichts mehr bekannt, selbst Laborde, welcher versichert, emsig nachgesucht zu haben, konnte keines weiter auffinden, obschon es mehr als blos wahrscheinlich ist, daß ihrer Zeit viele davon im Umlauf waren.

Cavaccio, Giovanni, geb. zu Bergamo 1556, machte sich vorzüglich als Sänger berühmt, zuerst in München, dann in Rom und Venedig. Bergamo war also schon damals durch schöne Tenorstimmen ausgezeichnet. 1581 wurde er als Domcapellmeister in seiner Vaterstadt angestellt, welches Amt er mit Ehren verwaltete bis 1604, wo er an die Kirche Maria maggiore versetzt wurde. Er starb als Capellmeister dieser Kirche am 11. Aug. 1626. Seine zahlreichen, durch den Druck verbreiteten Werke, bestehend in Madrigalen, Psalmen, Motetten, Hymnen, Canzonetten ꝛc., waren ihrer Zeit sehr beliebt. — Ein anderer Cavaccio, Jacobo, Zeitgenosse jenes, war Benedictinermönch zu Padua, gleichfalls als guter Sänger ausgezeichnet, mehr noch als Gelehrter und Maler. Er starb 1612 in einem Alter von 45 Jahren. † b.

Cavaliero, Emilio del, ein berühmter Componist des 16ten Jahrhunderts, und besonderer Beförderer der Kunst, wurde geboren zu Rom, machte daselbst unter den berühmtesten Meistern seine Schule, und kam 1570 als Capellmeister nach Florenz an die Stelle des Alfonso della Viola, wo er in einem der ersten Jahre des 17ten Jahrhunderts starb. Weil seine 1590 in Florenz aufgeführten beiden Schäferspiele „il Satiro" und „la Disperazione" die ersten in Italien bekannteren Opern waren, so wird ihm von einigen Historikern auch die Erfindung der Oper zugeschrieben. Vergl. hierüber aber den Art. Oper. Wie Burney versichert, so war allerdings sein Oratorium „Anima e Corpo" das erste regelmäßige italienische geistliche Drama, in welchem der Dialog eine durchaus recitativische Form hatte, allein man weiß, wie wenig den oberflächlichen Behauptungen Burney's in dergleichen Dingen zu trauen ist. Nach Arteaga's Geschichte Th. 1 Cap. 7 pag. 290 war dies Oratorium aber ein Schäferspiel, von einer gewissen Laura Guidiccione aus Lucca gedichtet, das im Februar des Jahres 1600 zu Rom zum ersten Male aufgeführt wurde, und dessen Musik wenig Recitativisches, vielmehr noch sehr die Form der Madrigalen hatte.

„Was dem Recitative Aehnliches darin vorkommt", sagt Arteaga, „ist den Accenten der Worte schlecht angepaßt". Was von allen diesen Behauptungen in Rücksicht auf die Erfindung der Oper zu halten ist, findet man unter dem oben angezogenen Artikel.

Cavalletta, s. Cabaletta.

Cavalli, Francesco, war Capellmeister an der Marcuskirche zu Venedig, und einer der fruchtbarsten und geschätztesten unter den alten italienischen Operncomponisten, wurde geb. zu Venedig 1610, und starb daselbst gegen 1674. Derzeit sind noch 45 Opern von ihm bekannt, natürlich in der Art, in welcher damals, im 17ten Jahrhunderte, die Opern beschaffen waren, also in rein recitativischer Form. Dieselben führen die Titel: „Le nozze di Teti e di Peleo" (1639); „Gl' Amori di Apollo" (1640); „la Didone" (1641); „Amore inamorato" (1642); „la virtù de' Strali d'Amore" (1642), „Narcisso ed Ecco immortalati" (1642); „l'Egisto (1643); „l'Ormindo" (1644); „la Deidamia" (1644); „la Doriclea" (1645); „il Titone" (1645); „il Romolo e il Remo" (1645); „la Prosperità infelice di Giulio Cesare Dittatore" (1646); „la Torilda" (1648); „Giasone" (1649); „l'Europo" (1649); „l'Orimonte" (1650); „l'Oristeo" (1651); „Alessandro"; „l'Armidoro"; „la Rosinda;" l'Eritrea" (1652); „Veremonda l'Amazone d'Aragone" (1652); „l'Elena rapita da Theseo" (1653); „Xerxe" (1654); „la statira Principessa di Persia" (1655); l'Erismena" (1655); „Artemisia" (1656); „Antioco" (1658); „Elena" (1659); „Scipione Affricano" (1664); „Muzio Scevola" (1665); „Ciro" (1665); „Pompejo magno" (1666); „Bratamanto" (1650); „Calisto" (1651); „l'Orione" (1654); „Alessandro Vincitor de se stesso" (1655); „Amori di Apollo e Dafne" (1656); „Didone" (Umarbeitung der ersten, 1656); „la Prosperità etc." (gleichfalls Umarbeitung); „Egisto" (ebenso) und „Coriolano" (1669). Scheibe urtheilt in seinem „critischen Musikus" pag. 27 über C., daß er für seine Zeit unvergleichlich gewesen sey. Seine Recitative überträfen Alles, was er jemals in dieser Art von Italienern gesehen habe (Scheibe besaß mehrere Opern von C.). Er sey kühn, neu, ausdrucksvoll, und folge dem Character auf's Genaueste. Er scheine der Erste gewesen zu seyn, der sich zum Ausdrucke gewisser Leidenschaften der Verwechslung des Klanggeschlechts bedient habe. Zu der Zeit müßten auch die Italiener mehr Veränderungen in den Singstimmen geliebt haben, als jetzt (zu Scheibe's Zeiten), weil man Tenor- und Baßstimmen in den Opern fände, u. s. w. Von der Oper „Giasone" glaubt der Ritter Planelli in seinem Werke über die Oper, daß sie die erste sey, worin man an dem Ende einiger Scenen das Wort Aria über abgesonderten Stücken fände, in welchen entweder der Gesang oder die Instrumente sich besonders hervorthun. Vor dieser Zeit wären die Opern durchaus nur recitativisch gewesen. Vergl. d. Art. Arie und Oper. C. war auch ein ausgezeichneter Sänger und ein eben so vortrefflicher Orgelspieler, als welcher ihn besonders Marpurg im 2ten Bande seiner Beiträge rühmt. Burney theilt als Probe von der Setzart C—s im 4ten Bande seiner Geschichte pag. 79 einige Fragmente aus dessen „Erismena", und pag. 158 eine ganze Arie mit, bei welcher er jedoch nicht bemerkt, woraus er sie gewählt habe. Viel Rühmliches von C. findet man auch in den „Doglioni cose notabili della città di Venetia" pag. 207. Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon führt die bezügliche Stelle daraus wörtlich an. 46.

Cavallo, Fortunatus, geboren 1738 im Bisthume Augsburg, erhielt seinen ersten Unterricht in der Musik im dasigen Seminar, studirte

darauf die Composition zuerst beim Capellmeister Giulini, und dann beim Capellmeister Riepel in Regensburg, wornach er, nach dem Tode des Joseph Michl, 1770 als Capellmeister am Dome zu Regensburg angestellt wurde. Er starb 1801. Der größte Theil seiner hinterlassenen Werke, welche besonders in vielen vortrefflich gearbeiteten Messen, Vespern und Litaneyen bestanden, ist 1809 bei dem großen Brande in Regensburg verloren gegangen. — Sein Sohn und Nachfolger, Wenzel C., wurde geb. zu Regensburg 1781, und bildete sich unter der Leitung des ersten Violinisten und Componisten am Taxischen Hofe, Anton Joseph Liber, zu dem ausgezeichneten Tonkünstler, welchen wir noch jetzt in ihm schätzen. Neben seinen gründlichen theoretischen Kenntnissen und seiner Umsicht in der Kunst der Composition, ist er auch ein fertiger und geschmackvoller Violinspieler, als welcher er sich in mehreren öffentlichen Concerten bewährte. Er schrieb hauptsächlich viele Messen, die namentlich in den katholischen Kirchen häufig zur Aufführung kommen. Schon 1805 und 1806 hörte man mehrere dergleichen von ihm, die aber ebenfalls bei dem genannten Brande ein Raub der Flammen geworden seyn sollen. Alles, was die musikalische Literatur jetzt noch von ihm besitzt, ist daher nach dem Jahre 1809 von ihm componirt worden. N.

Cavalquet (franz.) oder **le Marche**, ist ein Feldstück der Trompeter, welches zum Zeichen des Marsches der Cavallerie geblasen wird. Es besteht aus vier der sogenannten Posten und dem Abbruche, welcher letztere aber eigentlich nur andeutet, daß die Soldaten ihr Seitengewehr in die Scheide stecken und dann fortmarschiren oder reiten sollen. Vergl. den Art. Feldstück.

Cavata (ital.) ist dasselbe was Cavatina, siehe den folgenden Artikel.

Cavatina, s. Arie.

Cazzati, Mauritio, ein fruchtbarer Componist, aus Mantua gebürtig, blühete besonders ums Jahr 1660 als Obercapellmeister an der Petroniuskirche zu Bologna, und hatte im Jahre 1678 schon sein 65stes Werk drucken lassen. In Parstorffer's Catalog findet sich ein langes Verzeichniß von den bekannteren darunter, welches dann auch Gerber in sein neues Tonkünstlerlexicon aufnahm. Sie bestehen hauptsächlich in mehrstimmigen Cantaten, Messen, Psalmen, Litaneyen, Motetten, auch Correnten und Balleten (nach damaliger Art) mit 1, 2, 3, 4 und noch mehr Instrumenten. In dem Königl. Musikarchive zu Copenhagen befanden sich mehrere davon, sind aber 1794 mit verbrannt; dagegen werden in den alten Musikaliensammlungen vieler Kirchen in Italien, namentlich zu Bologna, noch einige sehr sorgfältig aufbewahrt. Die älteste Cantate, welche dort noch von ihm vorgefunden wird, führt die Jahrzahl 1650, und ist in Bologna gedruckt worden.

C barré nennen die Franzosen das große durchstrichene lateinische C, womit der Allabrevetact bezeichnet wird.

C-Dur — der Name der ersten der 24 Tonarten unsers modernen Musiksystems oder der sogenannten ersten Haupttonart. Weil wir jetzt alle unsere musikalischen Berechnungen von dem Tone C anfangen, dieser also als Grundton angesehen wird, aus welchem alle übrigen entspringen, so verdient diese Tonart mit Recht den Namen einer Haupttonart, insbesondere auch weil in ihrer Leiter alle übrigen sogenannten natürlichen Töne vorkommen, und dagegen die Tonleitern aller sonstigen Dur-Tonarten

mehr oder weniger solche Töne enthalten, deren Benennungen von den natürlichen Tönen hergeleitet werden. Es muß nämlich nothwendig erst ein d, f, g, a u. s. w. vorhanden seyn, ehe man ein dis, fis, gis u. s. w. bilden kann. (Vergl. Tonart, Tonleiter, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel.) Nach der jetzt üblichen temperirten Stimmung unsers modernen Tonsystems verhalten sich die Intervalle in der Leiter von C-Dur mathematisch berechnet zu einander

	c	d	e	f	g	a	h	c
1		8	4	3	2	96	8	1
		9	5	4	3	161	15	2

Es ist hieraus ersichtlich, daß in dieser Tonart alle Intervalle in ihrer ursprünglichen Reinheit gebraucht werden, ausgenommen der Ton a, welcher, wenn er gegen den Grundton c in dem reinen Verhältnisse einer großen Sexte, nämlich in dem Verhältnisse $^5/_3$, erscheinen sollte, gegen den Ton d eine Quinte ausmachen würde, die um ein ganzes syntonisches Comma zu tief wäre. Das Verhältniß der Quinte ist der Unität zu nahe, als daß unser Ohr einen solchen Abgang oder Zusatz eines ganzen Comma ertragen könnte, und deshalb ist es nothwendig, daß der Ton a gegen c um so viel höher gestimmt wird, als nöthig ist, die Quinte d—a dem Ohre erträglich zu machen, ohne daß dadurch jedoch der Ton a selbst sowohl gegen den Grundton c als gegen die übrigen in der Leiter enthaltenen Töne zu merklich unrein würde. Vergl. A und Addition. — Was den psychischen Ausdruck dieser Tonart betrifft, so erscheint sie ebenfalls ganz rein. Ihr Character heißt Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache. Alle ihr nahe liegenden Tonarten, als E-Moll, G-Dur und andere, lösen sich mit unaussprechlicher Anmuth wieder in ihr auf, wo dann Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden. Sie hat den einfachen Ernst, die die choralmäßige Behandlung liebt. Wagner (Leipz. allg. musik. Zeitung Jahrg. 1823 p. 703) besingt sie in den klopstockisirten Versen:

Heitern Muthes tönt der Kriegsschritt
Unseres Heeres, zu verachten
Ist zu stolz es seine Feinde,
Doch es mißt sie.

Sieh! Sie nah'n! — Zaudernd weht ihr
Panner! — Schlachtlied schalle, Siegeslied
Weihe uns're Arme, unser Blut, dem
Vaterlande!

Und wirklich auch tönen diese Gefühle mächtig anregend aus einem Marsche oder Kriegsliede in C-Dur. Doch möchte besser sich dasselbe noch schicken zum Ausdrucke unschuldiger Heiterkeit, eines ländlich natürlichen Wohllebens, wie auf der andern Seite auch wieder zum Ausdrucke der Kraft, des festen, unerschütterlichen Willens, der beharrlicher noch gemacht wird durch das lautere Bewußtseyn des Besseren und Wahren. So läßt z. B. im „Don Juan" die Statue ihr furchtbares Ja ertönen im tiefsten E, aber Mozart faßt diesen Ton auf nicht in gespenstischen Schauerklängen, sondern in dem reinen C-Dur, dem heitern Tone des seligen Friedens, und der Hörer ahnet dadurch gleichsam die lichtere Klarheit des Geistes, obschon er doch darob noch im Innersten erbebt mit dem Leporello, der, ungeachtet seines starrenden Entsetzens, wie von einer höheren, wahrhaftigen und besseren Macht gleichsam bezaubert, dieselbe ruhige Tonart ergreifen muß. Eben so geht, und aus demselben Grunde wohl, das ganze erste Finale in

der genannten Oper, trotz aller darin vorkommenden und näheren und ferneren characteristischen Ausweichungen, im Ganzen doch tief bedeutsam aus C-Dur, das in jeder Hinsicht die reinste Tonart ist, und daher auch alle möglichen Modulationen hier vollkommen rein erscheinen läßt. Erinnern wir auch noch an den Chor in Haydn's „Schöpfung": „des Schöpfers Lob, das Lob des zweiten Tags", und den andern ebendaselbst: „die Himmel erzählen die Ehre Gottes" ꝛc. ꝛc. — welches unschuldig fromme Gefühl, welche Reinheit des Herzens, welche tief ergreifende Kindersprache redet hier das C-Dur! — D. Sch.

Ce, ist eine der sogenannten belgischen Sylben zur Bocedisation, s. dies. und Belgisch.

Ceccarelli da Mevania, Odoardo, ein berühmter Sänger, Tenorist, aus dem 17ten Jahrhunderte, wurde 1628 in die Päbstliche Capelle zu Rom aufgenommen, und starb daselbst um 1650. Er soll zugleich ein einsichtsvoller Componist, überhaupt ein gelehrter Mann gewesen seyn, dessen hauptsächlichste Bemühung darauf gerichtet war, die damals gänzlich vernachlässigte Interpunction und Accentuation der in Musik gesetzten lateinischen Texte theils durch bestimmte Regeln, welche er sammelte, theils durch eigene, hiernach geordnete, Compositionen wieder in Aufnahme zu bringen und zu verbessern, was auf den Zustand des damals im Sinken begriffenen Kirchengesanges von vortheilhaftestem Einflusse war. Es wäre wohl der Mühe werth, Nachforschungen nach solchen Compositionen Cs anzustellen; aus ihnen würde man am sichersten ersehen können, wie der Kirchengesang im Anfange des 17ten Jahrhunderts in der römischen Kirche beschaffen war. — Ein anderer Ceccarelli, Francesco, ebenfalls Sänger, hat sich in neuerer Zeit einen Namen erworben. Derselbe wurde 1752 zu Foligno geboren, kam in den 90r Jahren des vorigen Jahrhunderts nach Dresden, und starb daselbst 1814 als Cammersänger. Man rühmte an ihm eine schöne, umfangsreiche und klangvolle, starke Stimme, einen angenehmen und ausdrucksvollen Vortrag, wodurch er Aller Herzen für sich zu gewinnen gewußt habe; tadelte jedoch sein oft nachlässiges und eckiges Spiel, weshalb er auch lieber und mehr in Concerten als auf der Bühne sich hören ließ.

Cecchi, Domenico, nach seinem Geburtsorte gewöhnlich genannt Cortona, blühete um 1700 als einer der größten Sänger und zugleich Schauspieler, die bis zu seinen Zeiten je auf der Bühne erschienen waren. Der Graf Algarotti, der ihn in Wien kennen lernte, erwähnt seiner mit vieler Achtung, und bemerkt, daß er hauptsächlich als Liebhaber und überhaupt in zärtlichen Rollen und emphatischen Parthien unübertrefflich gewesen sey. Dafür aber ward er auch überall außerordentlich honorirt. Im Besitze großer Reichthümer kehrte er ohngefähr 1702 aus Deutschland wieder nach Italien zurück, wo er zwar 1706 noch sang, kurz darauf aber gestorben, wenigstens vom Theater zurückgetreten seyn muß. x.

Celestino, Eligio, Violinvirtuos, wurde geb. zu Rom 1739, wo er unter der Leitung der vorzüglichsten Meister seine Studien machte und auch bis zum Jahre 1775 verweilte. 1770 lernte ihn Burney daselbst als den ersten Solospieler des Orts kennen. 1776 machte er eine Reise durch Frankreich nach Deutschland. 1780 kam er nach Ludwigslust, und ward daselbst im gleich darauf folgenden Jahre als Concertmeister der Großherzogl. Meklenburg-Schwerin'schen Capelle angestellt. Wolf, der ihn hier hörte und beobachtete, sagt von ihm in seiner Reisebeschreibung: „Er (Ce-

lestino) beurtheilt das Zeitmaaß eines Stückes nach einem einzigen Blicke in die Partitur unfehlbar richtig, und spielt mit großer Fertigkeit, mit Präcision und in allen Tonarten mit der reinsten Intonation". Damit stimmen auch alle übrigen Urtheile über C's Kunstleistungen überein, die wir in den geachtetsten Zeitschriften mehrfach lesen. Als 60jähriger Greis noch machte er auf eine besondere Einladung eine Kunstreise nach London, und ärndtete hier großen Beifall. In einem Berichte von dort her wird er der größte Violinvirtuos seiner Zeit genannt. Er starb zu Ludwigslust am 24. Januar 1812, noch nicht volle 73 Jahre alt, und bis wenige Tage zuvor noch vollkommen thätig in seinem beschwerlichen Amte. Compositionen sind wenige von ihm bekannt geworden. Bei Clementi in London erschienen einige Sonaten und Duette für Violine und Violoncell von ihm; andere drei dergleichen wurden 1786 zu Berlin gestochen, und mehrere kleinere Singstücke haben sich durch Abschriften vom Manuscript verbreitet. Er soll nämlich nie große Lust zur Composition gehabt haben, so viele außerordentliche Talente er auch dazu in sich vereinigte; selbst jene wenigen Sonaten und Duette gab er nur auf besondere Veranlassung der Verleger heraus. U.

Celevstis (von κελεύω — antreiben, ermuntern; κελευστής — der antreibt, besonders auf dem Schiffe, der den Ruderern den Tact zum Rudern angiebt) nannten die alten Griechen, dieser ursprünglichen Bedeutung des Worts nach, 1) einen Gesang, den die Schiffer beim Rudern zu singen pflegten, theils um vollkommen tactmäßig und daher wirksamer zu rudern, theils um sich zu dem schweren Geschäfte aufzumuntern; und dann 2) auch einen unter ihnen national gewordenen Schiffertanz, von welchem aber die Geschichte weiter Nichts mehr erzählt, als daß er auf Flöten vorgetragen wurde und rein melodisch war. 48.

Celten — Celtische Musik, s. **Kelten — Keltische Musik**.

Cembal d'amour — ein in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts von Gottfried Silbermann in Freiberg erfundenes Tasteninstrument, welches in Form und Spielart dem gewöhnlichen Claviere vollkommen gleich ist, ausgenommen, daß es einen noch einmal so langen Körper hat, weil seine Saiten ziemlich noch einmal so lang als die auf dem gewöhnlichen Claviere sind. Dieselben werden nämlich in der Mitte von den Tangenten berührt und erklingen somit auf beiden Seiten oder doppelt. Um dies zu bewirken, befinden sich rechts und links von dem Anschlagpuncte Stege und Resonanzböden, und die Saite selbst ruht in der Mitte auf einem mit Tuch belegten und dergestalt eingeschnittenen Stäbchen, daß der Tangent dazwischen heraufkommen und die Saite berühren oder vielmehr so weit von dem Tuche aufheben kann, als zu einer beiderseitigen, klangbewirkenden Vibration derselben nöthig ist. Ein besonderer Vorzug, den vornehmlich dadurch das Instrument vor dem gewöhnlichen Claviere erhält, ist eine auch gerade um das Doppelte vermehrte Klangkraft, die dann nothwendiger Weise auch wieder ein längeres Aushalten des Tones, einen klangreicheren Gesang zur Folge haben muß. Auf der anderen Seite entsteht freilich daraus auch der Nachtheil, daß der Ton der einzelnen Saite leicht zu hoch oder zu tief seyn kann, indem es dem Anschlage des Spielers überlassen bleibt, wie hoch die Saite von dem in der Mitte unterstützenden Stäbchen gehoben, also wie viel oder wie wenig gespannt wird. Das gewöhnliche Clavier oder Clavichord hat diesen we-

sentlichen Fehler nicht in dem Grade, weil bei ihm der Anschlagpunct zu nahe am Ende der Saite ist, und hier sogar auch noch der Bund oder das durch die Saiten gesponnene Tuch nicht blos einem übergrenzten Vibriren, sondern auch einem Zuhochheben der Saite widersteht. Daher fällt auch der Vorzug einer größeren Mannigfaltigkeit in der Klangfarbe oder in dem piano und forte gänzlich weg, den man dem Cembal d'amour schon hat zuschreiben wollen; denn gerade beim piano, das auf allen Tasteninstrumenten doch nur durch einen schwächeren Anschlag erwirkt werden kann, muß der Ton tiefer als beim forte seyn, weil hier die Saiten durch den stärkeren Anschlag oder den festeren Niederdruck der Taste unverhinderlich höher gehoben, also mehr gespannt werden, als dort. Der Orgelbauer Hänel in Meißen verbesserte das Instrument, indem er ihm einen sogenannten Cölestinzug zufügte, der aber vermittelst zweier neben den Tangenten angebrachten messingenen Stiftchen eine noch ungleich größere Wirkung als auf den gewöhnlichen Clavieren hatte, und indem er auch eine mit Tuch belegte Leiste anbrachte, die man auf der einen oder anderen Seite des Resonanzbodens vermittelst einer mechanischen Vorrichtung auf die Saiten niederlassen konnte, wenn man den Ton dämpfen oder dem des gewöhnlichen Claviers gleich machen wollte. In dieser letzteren verbesserten Art findet man, sonderbarer Weise, das Instrument fast gar nicht mehr, während es in jener ersten ursprünglichen, einfacheren Form besonders in Böhmen noch manchmal angetroffen wird. — dr.

Cembalo ist der italienische Name des **Claveçin**, s. dies., **Pianoforte** und **Flügel**.

Cembalo angelico — italienischer Name für **Clavicembal**; unter **Flügel** das Weitere darüber.

Cembalo onnicordo (ital.), auch **Proteus** genannt, war ein um 1650 von Franz Nigetti zu Florenz erfundenes clavierähnliches Instrument, das aber bald nach seinem Erscheinen wieder außer Gebrauch kam und für unsere Zeit daher unbekannt geblieben ist. Dem Namen nach war es ein viel- oder allsaitiges Clavier.

Centone (ital.), eigentlich **Cento** (lat.), aber in der Musik ist mehr jener ital. Ausdruck, auch **Pasticcio**, oder das franz. **Centon** gebräuchlich, heißt wörtlich: Flickwerk, Stoppelwerk, und bezeichnet daher in der Kunstsprache ein aus mehreren anderen **absichtlich** zusammengesetztes und nur mit wenigen eigenen Verbindungs-Stellen durchwebtes Instrumental-Tonstück, eine Art Quodlibet in großartigem Style, denn nur Ouverturen u. dgl., auch ganze Opern und Oratorien können Centonen seyn, nicht aber die kleinen Unterhaltungsstücke für einzelne Instrumente oder Stimmen, die man gewöhnlicher Potpourri's oder Quodlibets nennt. Auch ein aus der Erinnerung aufgeschriebenes oder vorgetragenes fremdes Tonstück, das also nicht vollkommen getreu, sondern nur ähnlich oder reich an Anklängen ist, pflegt man wohl mit dem Namen Centone zu belegen. Unstreitig gehört zu der Zusammenstellung einer Centone ein eignes Genie und Geschick, viel Umsicht und Bekanntschaft mit den vorhandenen Tonwerken, und ein besonderer Geschmack. Früher gebrauchte man den Ausdruck nur in der Poesie und erst neuerer Zeit ist er auch in die Musik übergegangen, wo man ganz analog nun auch anfängt, eigene characteristische Centonen zu bilden: so wie man nämlich in der Poesie Virgilianische, Schillerische, Klopstockische ꝛc. ꝛc. Centonen hat, so erhalten wir nach gerade auch Mozartische, Rossinische, Auberische, Weberische u. a.,

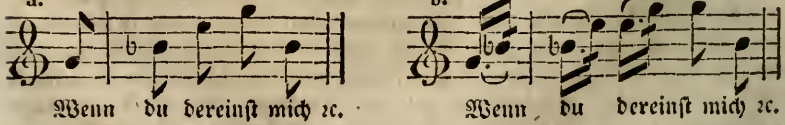
freilich mehr unabsichtliche, welche eigentlich gar keine wirkliche Centonen sind, als absichtliche, d. h. solche, wobei die Quellen genannt werden. Die Vaudevills bilden eine edle Gattung der Centonen. Das Zusammenstellen oder Componiren der Centonen nennt man scherzweise centonisiren, ital. centonizare, und franz. centoniser. Der ehrlichste und geschmackvollste, gewandteste deutsche Centonisist ist Carl Blum, der Schöpfer des deutschen Vaudevills. — m —

Cepède, Ger. Stephan Comte de la, Aufseher des großen botanischen Gartens und des Naturalien-Cabinets zu Paris, Mitglied vieler gelehrten Gesellschaften und Verfasser des für den Aesthetiker sehr wichtigen Werks „la poétique de la musique", welches 1785 in 4 Bd. zu Paris erschien, wurde geb. daselbst um's Jahr 1755, und ist nicht blos als musikalischer Schriftsteller, sondern auch als Componist für mehrere einzelne Instrumente nicht unbekannt. Jene Poetik der Musik erlebte 1788 eine zweite Ausgabe unter dem Titel „Bibliothèque universelle des Dames, contenant la poétique de la musique" in 2 Bd. Es ist diese Ausgabe eine Abkürzung der ersteren, und daher viel schätzenswerther. Im ersten Bande handelt er zunächst im Allgemeinen vom Ursprunge, der Natur und den Wirkungen der Musik, und dann von der dramatischen insbesondere; im zweiten Bande von der Kirchen- und der Cammermusik. Vergl. Forkel's Geschichte der Musik Bd. 1., pag. 38. Der Styl, in welchem dies Werk abgefaßt ist, verräth eine lebhafte Einbildungskraft, er ist schmuckvoll, poetisch und oft nur überaus zierlich im Ausdrucke. S.

Cephesias, ein altgriechischer Flötenspieler, dessen Athenäus mit der Bemerkung erwähnt, daß er einem seiner Schüler einst gesagt habe: „Nicht in der Höhe des Tons besteht die Kunst, sondern darin, daß man den Ton zu der Höhe der auszudrückenden Empfindung erheben kann".

Cepion, ein altgriechischer Citharist, ein Schüler von Terpander, merkwürdig besonders als derjenige, welcher der Cither diejenige Form gab, die sie seitdem in Griechenland behalten hat, lebte um 600 Jahre von Christi Geburt. Man nannte die nach seiner Angabe gefertigten Cithern gewöhnlich asiatische, wahrscheinlich weil sie besonders in Asia, einer Stadt am Fuße des Berges Tenolus in Lydien, verfertigt wurden. Auch soll er der Erfinder des Nomus Citharödicus, Capion, welcher demnach seinen Namen von ihm bekommen hätte, gewesen seyn. So berichten wenigstens mehrere altgriechische Schriftsteller. 48.

Cercar della nota (ital.) ist ein in der Gesangskunst üblicher Ausdruck, welcher einen Nachschlag von der vorhergehenden Note auf die folgende oder die Vorausnahme des nachfolgenden Tones auf die Sylbe des vorhergehenden bezeichnet; wörtlich heißt er eigentlich: das Befühlen oder Berühren der Note, weil in jenem Nachschlage die erste Note die folgende gleichsam berührt oder im Voraus zu sich herüberzieht. So ist es z. B. ein Cercar della nota oder ein derartiger Nachschlag, wenn der folgende Satz a vorgetragen wird, wie er in b geschrieben ist:



Ceresini, Giovanni, war ein im Anfange des 17ten Jahrhunderts berühmter Componist aus Cesena gebürtig, woher er auch wohl seinen Namen erhalten haben mag, von dessen Werken aber, welche besonders in vielen mehrstimmigen Messen, Psalmen, Motetten und Litaneien bestanden haben sollen, nur noch sehr wenige bekannt sind. Gerber und Walther führen dieselben nach dem Titel wörtlich auf.

Cerone, Dominico Pietro, Königlicher Capellmeister zu Neapel, wurde geb. zu Bergamo um's Jahr 1560, und verlebte einen großen Theil seiner Jugendzeit in Spanien. Sein Hauptwerk „El Melopeo y Maestro, Tractado de musica theorica y pratica" etc., dessen Titel und Inhalt Forkel in seiner Literatur ausführlich angiebt, enthält auf 1200 Folioseiten Alles, was die berühmtesten musikalischen Schriftsteller vor ihm gesagt hatten. 1619 erlebte dasselbe noch einmal einen neuen Abdruck zu Antwerpen. Ein anderes, größeres Werk von ihm war betitelt „Regole per il Canto fermo". Dieses erschien 1609 zu Neapel, und enthält die ausführlichste Beschreibung des damaligen Cantus firmus.

Certon, P., welcher von Burney über alle französische Componisten des 16ten Jahrhunderts erhoben wird, war um die Mitte des dieses Jahrhunderts Capellmeister an der Heiligen-Capelle zu Paris und wirklich auch ein sehr gründlicher Contrapunctist. Hievon zeugen besonders zwei Sammlungen von 31 vierstimmigen Psalmen und 12 vierstimmigen Messen, welche 1546 und 1554 zu Paris gedruckt worden sind, und dann auch noch mehrere Motetten, die theils einzeln, theils in größeren Sammlungen erschienen. Als die bessere darunter wird die „Diligebat autem eum Jesus" bezeichnet, welche sich in der 1544 zu Venedig herausgekommenen großen Motettensammlung des Ciprian befindet. 22.

Cervetto, 1) James, Violoncell-Virtuos, wurde geboren in Italien 1682, und kam 1738 nach London, wo er, als ein hundert und einjähriger Greis und zugleich sehr reicher Mann 1783 sein Leben beschloß. Durch seine Fertigkeit auf dem Violoncell brachte er dies Instrument in London zuerst in Aufnahme, obschon Burney seinen Ton noch sehr rauh und ungebildet fand. Er war zugleich Lehrer seines Sohnes — 2) James C., der seiner Zeit, nächst Mara, für den größten Violoncell-Virtuosen in ganz England galt. Er wurde geboren zu London 1741, und zeigte als kleiner Knabe schon viel Liebe zu seinem Instrumente, womit sich ein solch' außerordentliches Talent verband, daß er, sobald er nur einige Bekanntschaft mit dem Violoncell gemacht hatte, Alles, was er spielte, viel gesangreicher und angenehmer als sein Vater vortrug. 1763 erschien er zuerst öffentlich als Virtuos, und gestützt auf das von seinem Vater geerbte, bedeutende Vermögen von 20,000 Pf. Sterling, unternahm er gleich damals eine große Reise durch fast ganz Europa, von welcher er erst 1770 wieder nach London zurückkehrte. In dem darauf folgenden Jahre ward er zum Mitglied des Concerts der Königin ernannt, und 1780 zum ersten Violoncelllisten bei dem großen Concert des Lord Abingdon. Von der Zeit an verließ er London nie wieder. Seine letzten Lebensjahre widmete er zu seinem Vergnügen der Composition, in der er jedoch nichts so Außerordentliches leistete, als man, in Betracht seiner Virtuosität, glaubte erwarten zu dürfen. Er schrieb mehrere Solo's und Duo's für das Violoncell, aber selbst Musikalienverleger zeigten so wenig Lust zu deren Druck, daß er denselben auf seine eigene Kosten veranstalten lassen mußte. Nicht viel besser erging es den darauf folgenden Solo's für

die Flöte und Trios für die Violine, die eben so wenig in England, als sonst wo eine regere Theilnahme finden konnten. Er starb zu London 1804, seinen Kindern, die er durchaus nicht für die Kunst erzogen hatte, ebenfalls ein bedeutendes Vermögen hinterlassend. — K. —

Ces ist das um einen halben Ton erniedrigte c. Da wir in unserem temperirten Tonsysteme die feinen Tonunterschiede der enharmonischen Intervalle im Allgemeinen nicht berücksichtigen, und wir demgemäß für die enharmonisch verschiedenen Töne keine verschiedenen Saiten, Tasten ꝛc. ꝛc. haben, in der Wirklichkeit also zwischen ihnen kein Unterschied statt findet, indem sie ein und dieselbe Tonhöhe haben, so fällt auch ces mit seinem tiefern Nachbartone h vollkommen zusammen. Das wirkliche Schwingungs-Verhältniß zwischen ces und c ist also 15 : 16, während es eigentlich nur 25 : 24 seyn sollte. Auf Bogen- und auch einigen Rohrinstrumenten läßt sich dieser kleine Unterschied im Klange zwischen h und ces wohl noch hervorbringen, wenn das Ohr gebildet genug ist, ihn zu vernehmen. Vergl. auch d. Art. Enharmonisch. H.

Ces-Dur, welches 7 b Vorzeichnung haben würde, ist eben so wenig als Ces Moll, mit 10 b Vorzeichnung, eine characteristische Tonart, sondern höchstens nur bei Modulationen gebräuchlich, wo ihr Accord oder Dreiklang im sogenannten Durchgehen die nöthige harmonische Verwandtschaft zwischen zwei anderen harmonischen Accorden hervorbringen kann. Bei unserer temperirten Stimmung sind die Intervalle dieser Tonarten mit den nur enharmonisch verschiedenen H Dur und H Moll ganz gleich, und da diese Tonarten eine übersichtlichere und leichter zu lesende Vorzeichnung haben, so bedient man sich derselben auch stets statt jener, selbst bei Uebergängen oder Ausweichungen, wenn die Harmonie von Ces-Dur und Ces-Moll von längerer Dauer und daher das Lesen der Noten, wegen der häufiger vorkommenden Versetzungszeichen, unbequemer ist, als wenn eben diese Stelle in H Dur oder H Moll umgesetzt wird.

Ces-Moll, s. den vorhergehenden Artikel.

Cesti, Padre Marc'Antonio. Ueber das Leben und Wirken dieses in der That merkwürdigen Künstlers haben sich so viel Irrthümer verbreitet, daß es nothwendig ist, dieselben hier zu berichtigen. Er wurde geboren zu Arezzo um 1624, machte seine Schule unter Carissimi, schloß ein enges Freundschaftsbündniß mit Salvator Rosa, wurde darauf gegen 1646 Capellmeister zu Florenz, als welcher er im Jahre 1658 nach Rom kam, wo er seit dem 1. Jan. 1660 als Sänger in der Päpstlichen Capelle wirkte, und gegen 1675 starb. Zur weitern Verbreitung und Aufnahme der Oper in Italien hat er viel gewirkt, allein wenn Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon sagt, daß dieses dadurch geschehen sey, daß C. die von seinem Meister erfundenen und in der Kirche angewendeten Cantaten auf das Theater übertragen, und somit die langweilige Psalmodie, woraus die Oper damals noch bestand, unterhaltender gemacht habe, was auch die gutmüthigen französischen Abschreiber Gerbers, Choron und Bertini, nacherzählen, so ist dies nur so zu verstehen, daß C., wie auch Baini versichert, das Recitativ in der noch heut zu Tage üblichen Form auf das Theater brachte, wobei er, wie bekannt, von Cavalli sehr unterstützt wurde. C. war ein fleißiger und viel erfahrner Componist. Einige haben sich zwar unterfangen, ihn einen Plagiator zu schelten, allein dagegen tritt Baini, der sehr viele vortreffliche Musiken von ihm besitzt, als sein wärmster Vertheidiger auf, indem er versichert, daß in den vielen Bänden von Madrigalen-

Sammlungen, worunter auch mehrere Cantaten und sogenannte Arien von C. sich befinden, nicht ein einziges Stück enthalten sey, das einen solchen harten Vorwurf rechtlich begründe. Allacci giebt in seiner Dramaturgie folgende Opern oder vielmehr musikalische Dramen an, die C. in Musik gesetzt hat: „l'Orontea" (1649 für ein Privathaus in Venedig componirt, später, 1666 und 1683, auf dem Theater S. Giovanni e Paolo daselbst wiederholt aufgeführt); „Cesare Amante" (1651 für dasselbe Theater geschrieben); „La Doni" (1663 für das Theater S. Salvatore in Venedig gesetzt, in Macerata 1665, in Venedig noch einmal 1667 und 1671, und in Rom 1672 aufgeführt); „Tito" (1666 für Venedig componirt); „La Schiava fortunata" (1667 für Wien geschrieben, später 1674 zu Venedig und 1680 zu Bologna aufgeführt); „Argia" (1669 für Venedig); „Genserico" (ebenso). Bertini behauptet, C. habe die Musik zu Guarini's „Pastor fido" geschrieben, und ebenso daß der gelehrte Abt von Oliva ein Schüler C's gewesen sey. Dies Alles aber ist Gerber'n, der übrigens doch nur muthmaßte, nachgeschrieben, und ermangelt der historischen Gewißheit. Wahr dagegen ist, daß er der Verfasser von dem berühmten „Pomo d'Oro" ist, welches am Hofe Leopold I. mit unerhörter Pracht aufgeführt wurde, und sich noch jetzt in der Kaiserlichen Hofbibliothek zu Wien befindet. Von seinen vielen Cantaten bezeichnet der erwähnte Abt die „O cara libertà, chi mi ti toglie"? als die merkwürdigste; und Burney theilt im 4ten Bande seiner Geschichte pag. 67 eine Scene aus der Oper „Orontea" mit, aus welcher hervorgeht, daß C. wenigstens einer der ersten war, welche der Arie einen eigentlich ariosen Styl gaben, wenn gleich das, was hier Arie seyn soll, noch himmelweit verschieden ist von dem, was wir unter Arie verstehen. Ein Duett „Cara e dolce libertà" von ihm, in Form eines Rondo's oder mit ausgesetztem Da capo, findet sich in Hawkins Geschichte B. 4 pag. 94. So klein dieses Tonstück ist, so liefert es dennoch einen sichern Beweis von C's Talent in der Erfindung ausdrucksvoller Melodien. Fs.

C fa ut bezeichnet in der alten Guidonischen Solmisation das kleine c, weil in den Singübungen, je nachdem das Hexachord anfing, auf diesem Tone bald die Sylbe fa, bald die Sylbe ut gesungen werden mußte. Vergl. Alphabet, C und Solmisation.

Chabanon, Mr. de, Mitglied der französischen Academie, geb. auf St. Domingo 1730, und gest. in Paris, wohin er 1760 gelangte, den 10ten Juli 1792. Was diesem sinnreichen musikalischen Schriftsteller, Aesthetiker und Componisten, der sich auch als Violinvirtuos rühmlichst auszeichnete, an Genie vielleicht fehlen mochte, das wußte er durch Fleiß zu ersetzen. Seine besten und auch meisten Schriften sind gerade die musikalischen. Er hat darin ein durch Gelehrsamkeit und Geist unterstütztes Talent, und einen geläuterten Geschmack gezeigt, die Bewunderung verdienen. Wir rechnen dahin seine „Eloge historique de Mr. Rameau" (Paris 1764); „Conjectures sur l'introduction des accords dans la musique des anciens" (steht in den Memoires de literat. Tom. 35. vom Jahre 1770); „sur la Musique a l'occasion de Castor" (im Mercure de France, April 1772); „Lettre sur les propriétés de la langue française" (ebendaselbst Januar 1773); „Observations sur la musique et principalements sur la Metaphysique de l'art" (Paris 1779, von Hiller in's Deutsche übersetzt unter dem Titel „über die Musik und deren Wirkungen", Leipzig 1786); „de la musique considérée en elle même et dans ses raports avec la parole" etc. (Paris 1785); und außerdem auch noch mehrere kleinere Compositionen für Harfe und einige

vortrefflich gearbeitete Sonaten für Clavier und Violine. Sein letztes Werk „Tableau de quelques circonstances de ma vie" gab nach seinem Tode 1802 Saint-Ange zu Paris heraus. Forkel giebt in seiner Literatur den Hauptinhalt der genannten Werke an. Ob Ch. die Oper „Semele" ganz in Musik gesetzt hat, ist nicht erwiesen; Einige zeugen dafür, Andere dagegen. Seine poetischen und rein wissenschaftlichen Werke gehören nicht hieher. Sein Styl ist zwar sehr verständlich, zierlich und auch elegant, läßt aber kalt, und vermag selbst da nicht zu unterhalten, wo der Inhalt wirklich von dem größten Nutzen seyn kann. D. Sch.

Chaconne, s. Ciaconne.

Chalil — ein althebräisches Blasinstrument, welches Luther nach den Septuaginta durch Pfeife oder Flöte übersetzt. Es war dies Instrument aus Rohr verfertigt, und hatte einen angenehmen, sanften Ton. Man hatte zweierlei Arten solcher Pfeifen, eine größere und eine kleinere; jene hieß Nekabhim, diese Chalil. Die besten wurden in der Gegend von Orchomenon verfertigt, weil gerade hier dasjenige Rohr wuchs, welches am schicklichsten dazu war. Buxtorff glaubt, daß Chalil und Schallmey einerlei gewesen sey, was sehr leicht möglich ist, da beide Instrumente aus ein und derselben Materie verfertigt wurden, und die größere Pfeife, oder die Nekabhim, auch ziemlich die Gestalt und den Ton der Schallmey hatte. Beim Tempeldienste gebrauchten die alten Hebräer dies Instrument nur zweimal im Jahre, nämlich am ersten Tage des Paschah- und Pfingstfestes, und an den acht Tagen des Lauberhüttenfestes. Man blies darauf den Gesang des Hallel (s. dies.); jedoch auf nie weniger als zwei, und niemals mehr als zwölf solcher Instrumente. Vergl. den Art. Leviten. D. Sch.

Chalon. Unter diesem Namen führt Gerber im alten und neuen Lex. drei Musiker an; Carl, Clavierist und Violinist zu Amsterdam, der 1762 ungefähr 6 Claviersonaten und eine Symphonie (keine große) herausgab. — Seit 1780 wird eines Chalon ohne Vornamen, als Violinist, an der großen Oper zu Paris gedacht, welcher 1800 noch lebte. — Vom neuen Jahrh. an machte sich F. Chalon, wahrscheinlich der Hoboist des Orchesters „théatre lyrique" durch arrangirte Opernarien u. dgl. für Flöten und Clarinetten bekannt. Auch durch eine „Méthode de Flageolet" und „Méthode pour le Cor anglois et 22 Duos" machte er sich nützlich. Seit 1802 mangeln auch von diesem Manne die Nachrichten. †b.

Chalumeau — die Schallmey, s. dies. Dann ist es auch ein technischer Kunstausdruck, der besonders in Tonstücken für Clarinette und Bassethorn vorkommt, und andeutet, daß die so bezeichneten Stellen um eine Octave tiefer vorgetragen werden sollen. Der dieserartige Gebrauch dieses Wortes mag davon herrühren, daß die Schallmey als eine Art Baßclarinette anzusehen ist, deren Ton also viel tiefer, als der unserer jetzigen Clarinette klingt, denn in der Form zwischen Schallmey und Clarinette bleibt immer einige Aehnlichkeit. Vergl. hierüber auch Bassethorn und Clarinette. a.

Chalybsonans nannte ein Herr Dietz aus Emmerich das von ihm — wie er sagt — neu erfundene, aber nur dem Chladnischen Euphon ziemlich treu nachgebildete Clavierinstrument. Vergl. daher Euphon, und Chladni's „Beiträge zur practischen Akustik" v. J. 1821.

Chamade heißt beim Militair dasjenige Zeichen, welches mit der Trompete oder gewöhnlicher noch mit der Trommel gegeben wird, wenn

dem Feinde ein belagerter Ort übergeben werden soll, worauf dann alle sonstigen Feindseligkeiten eingestellt zu werden pflegen. a.

Champein, wurde 1753 zu Marseille von griechischen Eltern geboren, und widmete sich mit großem Eifer der Kunst. Als Knabe schon setzte er mehrere vortreffliche Sachen für Clavier und andere einzelne Instrumente. Dies bewog die Eltern, ihn nach Paris zu schicken, und hier die Musik förmlich studiren zu lassen. Bald darauf erschien von ihm die Oper „Thetis et Pelée"; darauf 1780 „Nina"; „La Mélomanie"; „Léonore"; und 1781 „Le baiser". Der außerordentliche Beifall, welchen diese Jugendwerke bei dem Pariser Publicum fanden, munterte ihn zu noch größerer Thätigkeit auf. Er schrieb viele einzelne Parthien für das italienische Theater zu Paris; dann noch die Opern; „Le poëte supposé" (1782); „Isabelle et Fernand" (1783); „Colombine" (1785); „Cassander le pleureur" (1785); „Les fausses nouvelles" (1786); „La musique des amours de Bayard" (1786); „Les Dettes" (1787); „Le manteau" (1787); „Florette et Colin" (1787); „La musique de Lanval et Viviane" (1788); „Les noces chinoises" (1791); „Le portrait, ou la Divinité du Sauvage" (1791); „Bayard dans bresse" (1792); und „Le nouveau Don Quichot" (1796); im Jahre 1798 aber wand er sich von der Musik ganz ab, und nahm eine Anstellung in der Regierungs-Canzlei an, in welcher er dann die übrige Zeit seines Lebens in größter Ruhe zubrachte; wenigstens ist von 1800 an durchaus nichts mehr von irgend einem künstlerischen Treiben seiner Seits bekannt geworden, auch nicht was ihn zu einer so plötzlichen Veränderung seines Berufs bewogen haben mag. In Deutschland ist von allen seinen Opern, die in Frankreich sich einer großen Theilnahme zu erfreuen hatten, nur die „Melomanie" in einer Uebersetzung von Schmieder bekannt geworden. 1791 wurde sie zu Wien, und darauf auch auf mehreren anderen Theatern nicht ohne Beifall aufgeführt. T.

Champion, 1) Thomas, war ein zu Anfange des 17ten Jahrhunderts sehr berühmter Organist zu Paris, in welchem die Franzosen zugleich auch den größten Contrapunctisten damaliger Zeit schätzten. Von den Werken desselben befinden sich noch einige Messen auf der Königlichen Bibliothek zu Paris, und wenige andere auf der Bibliothek zu München. Sein Sohn und Schüler — 2) Jacques Ch., der ihm an Ansehen vollkommen gleich kam, war Capellmeister des Königs Ludwig XIII und Ritter des St. Michelordens. Sein zweiter Sohn — 3) Chambonières, welchen Namen derselbe zum Unterschiede von seinem eben erwähnten, ältern Bruder annahm, galt seiner Zeit für den kunstfertigsten Clavierspieler und den geschmackvollsten Componisten für sein Instrument. Derselbe starb zu Paris 1670, viele Werke hinterlassend, von denen aber unserer Zeit nur sehr wenige und dermalen nicht mehr anwendbare aufbewahrt worden sind.

Chancy, Mr. de, war zu Anfange des 17ten Jahrhunderts Königlich französischer Capellmeister und ein fleißiger Componist, den Mersenne (de Instr. harmon. liber I. Prob. 20) ingenio felicissimus nennt, von dessen Werken wir aber nur noch ein Tabulaturbuch für die Mandure besitzen.

Chanson (franz.), zu deutsch — Gesang oder Lied, siehe daher dieses. Dies chanson der Franzosen unterscheidet sich aber noch etwas von dem Liede der Deutschen sowohl im Character, als in der äußern Form; es ist darin nämlich nicht sowohl das Gefühlsleben oder

das sogenannte poetische Element vorherrschend, als vielmehr der epigrammatische Witz, und am Schlusse hat sie immer ein wiederkehrendes Refrain, das den Hauptgedanken enthält, um welchen sich die ganze Dichtung bewegt, und zu dessen vielseitigster Auffassung und Hervorhebung die übrigen Verse einer jeden Strophe mit vieler Kunst und Feinheit angelegt werden müssen, so daß sich darin gleichsam die höchste Macht und der größte Zauber des Gesanges entfaltet. So wie die deutschen Lieder, so zerfallen auch die französischen Chansons in verschiedene Arten und Gattungen, deren characteristischer Unterschied theils durch den Inhalt, und in Beziehung hierauf, theils durch die äußere Form und Compositionsart bestimmt wird. Man hat chansons de table (Tafellieder, Trinklieder), in welchen sich Fröhlichkeit und Witz auf das Anmuthigste wechselseitig durchdringen, und deren Schlußvers (Refrain) meistens im Chore wiederholt wird; chansons à danser (Tanzlieder), welche so gesetzt sind, daß darnach getanzt werden kann, (solche chansons schrieb besonders Lully sehr viele); chansons oder chants guerrières oder patriotiques (Kriegs- oder patriotische Lieder); chansons oder chants religieux (Religionslieder) u. s. w. Vergl. Lied.

Chansonnette — eine kleine Chanson, ein Liedchen, siehe den vorherg. Art.

Chant — der französische Name für Gesang. Ch. en ison oder ch. égal — isotonischer oder gleichtönender Gesang, eine nur durch zwei Töne geführte, also ein einziges Intervall bildende Psalmodie, die in den Kirchen einiger Mönchsorden Regel ist.

Chanterelle nennen die Franzosen die sogenannte Quinte oder e-Saite auf der Violine; dann überhaupt auch jede feine und klare Saite auf der Laute, Harfe und dergleichen Instrumenten, welche mit Darmsaiten bezogen sind. a.

Chanterres, s. Menestrels.

Chanteur heißt bei den Franzosen der Sänger überhaupt, und Chanteuse die Sängerin.

Chantre, s. Cantor.

Chapeau chinoise nennen die Franzosen das Bügelhorn oder den Halbmond, s. Buglehorn.

Chapelle ist der französische Name für Capelle, s. dies.

Chapelle. Mr. de la Chapelle schrieb 1736 zu Paris in 3 Büchern fol.: „Les vrais principes de la Musique" etc. Diese wahren Grundsätze enthielten stufenweise fortgehende Uebungsbeispiele, die freilich nur für den Geschichtsfreund noch zu gebrauchen sind, wenn er sich durch den Augenschein überzeugen will, wie damals in Frankreich Musik gelehrt und studirt wurde.—Ein jüngerer A. Chapelle, Violinist am italienischen Theater zu Paris, wurde seit 1780 genannt und zeigte sich von 1786 an auch als Componist, nicht allein in Duetten für Violinen, sondern auch in Arbeiten für das Theater, von denen 1787 „l'heureux Dépit" in Partitur gedruckt wurde. In demselben Jahre werden noch genannt: „le Bailli bienfaisant" und „le double Mariage". 1790 wurde ein gut zusammengetragenes, mit Nummern eigener Composition durchwebtes Pasticcio mit Beifall aufgenommen: „la virilesse d'Annette et Lubin". 1791 „la Famille réunie" und zuletzt „les Jardiniers". Von jetzt an zog er sich von theatralischen Compositionen zurück und schrieb nur noch zum Nutzen der Schüler für die Violine bis etwa 1798. Weitere Nachrichten fehlen. †b.

Character (von χαραττειν — einschneiden, prägen) ist eigentlich das Gepräge irgend eines Dinges, oder die Gestalt, unter welcher sich dasselbe der Wahrnehmung darbietet; dann versteht man darunter insbesondere jedoch auch diejenigen Eigenschaften einer Sache, wodurch dieselbe sich von allen anderen ihrer Art unterscheidet. Die Logiker nennen überhaupt alle Merkmale eines Dinges seinen Character, und die besonderen Unterscheidungsmerkmale desselben characteristische Merkmale. Ein Kunstwerk, welcher Art es nun auch seyn mag, hat Character oder ist characteristisch, wenn der Künstler ihm durch eine kräftige Darstellung seiner ästhetischen Ideen ein eigenthümliches Gepräge zu geben wußte. Es ist dies ein nothwendiges Erforderniß, das gleichsam die Kunst selbst, ihrer Wesenheit nach, an ein jedes ihrer Producte macht, wenn gleich auch darin nicht allein das ganze Wesen einer schönen Kunst besteht, wie Einige jedoch behaupten wollen; denn ein Kunstwerk muß das, was es ausdrückt, nicht blos der Sache oder dem Gegenstande nach wirklich zur Darstellung bringen, sondern diese Darstellung muß zugleich auch in schöner Form geschehen, die mit dem Characteristischen des Dargestellten durchaus nichts gemein zu haben braucht. Vergl. d. Art. Kunst. In einem Tonstücke z. B. kann die Anlage, das eigentliche Skelett desselben, den auszudrückenden Gegenstand vielleicht characteristischer bezeichnen, als wenn dasselbe schon vollkommen ausgearbeitet und ausgeführt worden ist. Ein Skelett, ein Gerippe, bezeichnet den Tod gewiß characteristischer, als ein Genius mit umgekehrter Fackel, und dennoch ziehen die Künstler diese Darstellungsweise des Todes jener vor, weil sie schöner ist, eine schönere Form hat. Vergl. d. Art. Anlage. Reden wir also von dem Character einer Musik, so ist darunter zunächst das Gepräge, die wesenhafte Gestalt, oder, da die musikalische Kunst immer nur ein inneres Geistiges zur Anschauung bringt, die geistige Beschaffenheit desjenigen zu verstehen, was in derselben ausgedrückt werden soll, ob Freude oder Leid, Erhabenes oder Tiefes, Scherz oder Ernst u. s. w. Doch sind unsere heutigen Aesthetiker nicht dabei stehen geblieben, sie beziehen den Character eines Tonstücks auch auf dessen äußere Form oder die Art und Weise, wie es das auszudrückende Eine wirklich zum erkennbaren Ausdrucke bringt, und wodurch sich dasselbe demnach von jedem andern musikalischen Kunstproducte unterscheidet. Tactart, Tempo, Rhythmus, Tonart, Melodie, Accompagnement, Modulation, der Styl überhaupt, mit einem Worte: die ganze äußere Gestalt ist bei solchem Verstande neben der zu Grunde liegenden Empfindung in dem einen Worte Character des Tonstücks begriffen, in sofern nämlich der Ton das einzige Darstellungsmittel der musikalischen Kunst ist, und dieser gewissermaßen eine Figur im Raume und in der Zeit bildet, die je nach der eigenthümlichen Beschaffenheit des auszudrückenden Gegenstandes, also der Empfindung und Leidenschaft, sich anders gestalten kann und wirklich auch anders gestaltet. Ein jedes einzelne Tonstück, auch ein jedes einzelne Instrument, hat daher seinen eigenthümlichen Character, der vielleicht eine mehr oder mindere Aehnlichkeit mit einem andern hervorbringen, niemals aber mit demselben ganz zusammen treffen kann. Davon kann jedoch nicht hier weiter die Rede seyn, sondern es sind darüber die einzelnen Artikel, als Sonate, Marsch u. s. w. nachzusehen; wie auch, was den Character der Darstellungsformen betrifft, in welchen sich das musikalische Darstellungsmittel, der Ton, bewegt oder gestaltet, die einzelnen Artikel: Rhythmus, Tact- und Tonart, Tempo, Melodie, Accompagnement oder Begleitung, die Namen der einzelnen Instru-

mente u. s. w. Wenn vorhin gesagt wurde, daß ein jedes Kunstwerk einen bestimmten Character an sich tragen müsse (vergl. d. Art. Bestimmtheit des Ausdrucks), so ist dies nun aber nicht so zu verstehen, als dürfe sich jedes Tonstück nur innerhalb des Characters der auszudrückenden Hauptempfindung bewegen, sondern es läßt sich auch wohl denken, daß ein Tonstück einen unbestimmten Character an sich tragen kann, ohne deshalb wirklich characterlos zu erscheinen. Eine Arie z. B. unterscheidet sich von dem Chore dadurch, daß in ihr nur eine einzige Person die Empfindung ihres Herzens bis zu einem gewissen Grade von Sättigung ausgießt u. s. w. Schon die Einkleidung und Behandlung eines solchen Tonstücks hebt daher seinen Character viel deutlicher und bestimmter heraus, als dies, der Arie gegenüber, beim Chore der Fall seyn kann, wo der Ausdruck selbst immer nur ein ganz allgemeiner bleibt, weil es nicht möglich ist, daß die Glieder einer großen Volksmenge, welche der Chor repräsentirt, von ein und demselben Gefühle und zwar in ein und demselben Grade der Empfindung und der Leidenschaft beherrscht werden. — Ein besonders wichtiger Gegenstand ist der Character des Tonstücks für den dramatischen Componisten, der nicht blos mit der Natur seines Darstellungsmittels, sondern auch mit der der einzelnen, in den Opern handelnden, Personen auf's engste vertraut seyn muß. Vergl. hierüber Componist, Oper, und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Wir bemerken nur noch, daß es für ihn, so wie für jeden andern darstellenden Künstler, eine Hauptregel bleibt, nur solche Züge, Aeußerungen und zur Entwicklung führende Situationen wirklich characteristisch zu zeichnen, als zur Wirkung oder zum Eindrucke des Ganzen wesentlich erforderlich sind, und ebenso auch nicht mehr als nöthig, und zwar alle in einer solchen Aufeinanderfolge, daß das Zusammenfassen der einzelnen Theile in ein Totalbild immerhin noch möglich bleibt. Fehlen darf an solchen Zügen eben so wenig etwas, sonst ist die Characterzeichnung dürftig, oder, sind jene nicht mit der erforderlichen Stärke herausgehoben, flach, matt, oberflächlich und unbestimmt; sind ihrer zu viele, überladen, und sind sie zu stark, so ist sie übertrieben oder auch verworren. Der Componist muß daher, so wie jeder Dichter, alle seine Aufmerksamkeit auf die richtige Haltung und Zeichnung der auszudrückenden Charactere, oder überhaupt des Characters seines vorliegenden Tonstücks richten. Die Untersuchung, wie weit er darin gehen darf, ist Sache der Theorie, wenn überhaupt nämlich diese hierin Gränzen zu setzen versteht, und nicht das Genie, gestützt auf wahrhaft philosophische und empirische Kenntnisse, als der sicherste Führer und das höchste Gesetz in der Sache angesehen werden muß. Unter den Schriften, welche sich hauptsächlich über den Character in Kunstwerken verbreiten, bezeichnen wir als besonders lesenswerth: Fernow's „römische Studien", Thl. 1 Abhandl. 3; — in Sulzer's Theorie der schönen Künste den Art. Character, und Cailhava, im zweiten Bande seiner „art de la comédie" Cap. 22—42. D. Sch.

Characteristik der menschlichen (Gesang-) Stimme. Die Gesangstimme ist ein Prärogativ der Menschheit, denn Gesang ist nichts anders, als mit ausgesprochenen Worten oder mit articulirten Lauten Töne willkührlich verbinden, welche nicht articulirt, aber in ihren Verbindungen, Verhältnissen, Fortschreitungen ꝛc. ꝛc. einer akustischen Berechnung fähig sind; und dies kann nur der Mensch. Denn Singen ist eben so sehr Sache des denkenden Geistes, als es Sache der Sinnlichkeit und ihrer Werkzeuge ist; ja in gewissem Betracht jenes noch mehr, weil

die Bildung der Laute und Töne einer Berichtigung, Vergleichung und Verbindung bedarf, die sich ohne Concurrenz der Vernunft gar nicht denken läßt. Der Gesang basirt sich 1) auf das Wort, 2) auf den Ton. — Die Sprache in Worten ist nun überhaupt ein Vermögen, Vorstellungen, Begriffe, Empfindungen durch Zeichen und durch bestimmte articulirte Laute und Töne auszudrücken. Der Ton unterscheidet sich von dem bloßen Laute durch das Verhältniß der Höhe und der Tiefe im Klange. Beide sind das kunstlose Naturgeschenk in der Stimme, oder dem Vermögen, Laute und Töne hervorzubringen; wenn sich nun Laut und Ton auf den Ausdruck von Ideen und Begriffen beziehen, und sich durch mehrere Laute eng verwebt zu einem dadurch *articulirten* Tone vereinigen, so erheben sie sich über die unwillkührlichen *Natur-* und *Empfindungs-Laute*, indem sie sich zu willkührlichen und bestimmten Kunstlauten gestalten. Diese letzteren liegen dem Begriffe von Sprache und Gesang zu Grunde, in sofern sie für den Geist *bestimmtere* Gemüthszustände und Regungen äußerlich darstellen; ein Act, der nur durch geistige Freiheit realisirt werden kann. Der Gesang beruht daher auf dem, der innern Geistesnatur des Menschen eigenthümlichen Triebe, sich dasjenige, was in der innersten Tiefe seines Gemüths vorgeht, hörbar zu versinnlichen; er ist nichts anders, als ein treues Gemälde der Seele des Menschen, welches durch den Gehörsinn percipirt wird. In rein physiologischer Beziehung kann man — wie dies schon von Dr. Fr. A. Weber in Heilbronn geschehen ist — den menschlichen Gesangsorganismus mit einem Orgelwerke vergleichen: Der Thorax stellt das Balghaus vor; die Lungenflügel das Balgwerk; die Luftröhre mit ihren Aesten die Windlade mit ihren Canälen; der Kehlkopf das Pfeifenwerk; seine Muskeln die Abstracturen; seine Stimmritze die Windladenöffnung; der Kehldeckel eine Canzelle, die geöffnet und geschlossen werden kann; die Mundhöhle die Schallöffnung; der Mensch selber wird, um das Bild zu vollenden, den Spieler des belebten Orgelwerks vorstellen. Der *Actus* der Respiration vergleicht sich mit einem Calcanten. So wie sich die Stimmorgane mit einem Orgelwerke vergleichen lassen, so kann das Singen selbst als eine mit dem Orgelspiele höchst ähnliche Sache gedacht werden. Gleichwie die Function des Calcanten an seinem Balgwerke dem Spiel des Organisten vorausgehen, und ihm in der Folge assistiren muß, so muß auch dem Singen der Act der Respiration vorangehen, und sein beständiger Begleiter seyn. Die verschiedene Art des Oeffnens und Schließens der Stimmritze durch den Kehldeckel macht den Unterschied zwischen Athmen und Schweigen, Athmen und Sprechen, Athmen und Singen aus. Sowohl die Eindrucksfähigkeit der Stimmwerkzeuge gegen den Reiz der aus der Lunge zu ihnen gelangenden Luft, als die Verschiedenheit dieses Reizes selbst, die sich auf die eigenthümliche Beschaffenheit, die Menge, die Schnelligkeit und Langsamkeit des Antrittes und Austrittes dieser Luft gründet, bildet wesentlich die Verschiedenheit der Töne, aus welchen der Gesang besteht. Das willkührliche Reguliren, Assimiliren, Temperiren, Schwächen, Verstärken und nach Zeitmaaß Abmessen dieser Töne ist nicht das Werk der belebten *Maschine*, sondern des denkenden Wesens, welches in derselben wohnt, oder vielmehr, welches sich durch dieselbe *entäußert*. Daraus ergiebt sich von selbst, daß man die instinctmäßigen Intonationen der Thiere keinen eigentlichen Gesang nennen sollte. Der Unterschied der *männlichen* und *weiblichen* Gesangstimme beruht nicht blos auf der verschiedenen Structur und Textur der Singorgane, sondern auch vorzüglich auf der

verschiedenen Zartheit, Biegsamkeit und Empfindlichkeit der einen und der andern. (S. Art. Mechanismus der m. St. und Art. Stimme in physiologisch-akustischer Beziehung und Stimme in psychologischer Beziehung). Nbrg.

Characteristisch ist Alles, was sich durch bestimmte Merkmale von anderen Gegenständen unterscheidet. Vgl. Character. In der Musik spricht man besonders von einem characteristischen Tone oder der Nota characteristica. Dem Sinne der Sache gemäß ist darunter ein jeder Ton einer Tonleiter zu verstehen, durch welchen diese sich von einer andern gegebenen unterscheidet. So ist z. B. in C-Dur der Ton fis der characteristische Ton, weil durch diesen sich die Tonart G-Dur von C-Dur unterscheidet, und umgekehrt ist in C-Dur f die characteristische Note. In F-Dur ist, gegenüber von C-Dur, der Ton b der characteristische; in As-Dur ist, gegenüber von Es-Dur, der Ton des der characteristische. C-Dur mit Cis-Dur verglichen, findet man sämmtliche Töne der einen Leiter von allen der andern verschieden, somit alle characteristisch, eben darum aber keinen auszeichnend characteristisch. Geht man bei der Vergleichung der Dur-Tonarten mit Dur-Tonarten dieselben in aufsteigender Quintenfolge durch, so ist immer die siebente Tonstufe, oder das Subsemitonium modi, der characteristische Ton, welcher die vorhandene Tonart von der vorhergehenden unterscheidet; und geht man umgekehrt dieselben in absteigender Quintenfolge oder aufsteigender Quartenfolge durch, so ist allemal der vierte Ton einer jeden Leiter, oder die quarta toni, derjenige, welcher sie von der vorhergehenden auszeichnet. Bei der Vergleichung der Dur-Tonarten mit Molltonarten erscheinen wieder ganz andere Töne als die characteristischen, und wieder andere bei der Vergleichung der Moll-Tonarten mit Moll-Tonarten. Gegenüber von C-Dur z. B. ist nämlich in A-Moll der Ton gis als Leitton der characteristische; gegenüber von C-Dur in C-Moll der Ton Es und As; gegenüber von C-Dur in E-Moll der Ton fis und dis u. s. w. In A-Moll und E-Moll sind in aufsteigender Folge die Töne fis, g und dis und in absteigender Folge die Töne f, gis und d die characteristischen; in A-Moll und D-Moll sind es die Töne g, b und cis, und resp. gis, h und c u. s. w. Es können also unter den verschiedenen Beziehungen bald diese, bald jene Töne einer Tonleiter als characteristische Noten erscheinen, und es läßt sich eine bestimmte Stufe irgend einer Tonleiter gar nicht dafür angeben. Nichts desto weniger aber pflegen die meisten Theoristen nur die siebente Stufe einer jeden Tonleiter oder den sogenannten Leitton mit dem Namen Nota characteristica zu belegen. Selbst der sonst so umsichtige Koch ist noch sehr unverständlich, wenn er in seinem musikalischen Lexicon unter diesem Artikel sagt: das Subsemitonium sey nur in denjenigen Tonarten characteristisch, welche keine b vorgezeichnet haben, weil sich dadurch der Inhalt der Leitern dieser Tonarten von einander unterscheidet; in diesen, also in den Tonarten mit bb, sey dagegen die quarta toni die characteristische Note. Man sieht leicht, wie bei allen solchen Erklärungsweisen der beschränkte Blick einzig und allein nur auf die Vergleichung einer Dur-Tonart mit ihrer nächsten, in auf- und absteigender Quintenfolge, gerichtet ist, während doch schon nach den obigen kurzen Andeutungen leicht zu ersehen ist, wie bei den mancherlei Vergleichungen noch viele andere Töne einen wesentlichen Unterschied zwischen den verschiedenen Tonarten bilden. Weitläuftiger noch handelt über diesen Gegenstand Gottfr. Weber in seiner Theorie der Ton-

setzkunst, zweite Auflage, §. 133—140 und §. 164, 165 und 187; auch in einem besonderen Aufsatze in der „Cäcilia", Band 5, pag. 179—186. Q.

Chardiny, L., Professeur de l'académie royale et compositeur, wie er auf seinem Bildnisse genannt wird, blühte besonders in den 80ger Jahren des vorigen Jahrhunderts als ein in ganz Frankreich sehr werthgeschätzter Componist, war geboren zu Paris, und starb daselbst auch zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts. Die erste Oper, welche von ihm bekannt wurde, war „la ruse d'amour", welche 1786 in Paris mit vielem Beifalle aufgeführt wurde; darauf folgten: „le pouvoir de la nature" (1786 in Partitur gestochen); „le clavecin" (1786); „l'Anneau perdu et retrouvé" (1787); und „Clitandre et Cephise" (1788). Die vorletzt genannte Oper war für das italienische Theater in Paris geschrieben; nach der Aufführung derselben hatte Ch. die Ehre, stürmisch gerufen zu werden, wobei ihm die größten Lobeserhebungen über die Composition, dem Dichter Sedaine aber die Bemerkung gemacht wurde, daß wenn einmal der Fond eines Stücks nichts tauge, es auch durch keine Verbesserung und Verschönerung zum guten Drama werden könne. Der Text dieser Oper war nämlich seit 1764 schon dreimal umgearbeitet und mit Laborde's Musik ohne großen Erfolg aufgeführt worden. Die übrigen Opern schrieb Ch. für die petits Comédiens im Palais Royal. Außer denselben wurde 1787 im Concert spirit. auch ein Oratorium („die Zurückkunft des Tobias") von ihm aufgeführt. Es erhielt dasselbe keinen großen Beifall, doch lobte man die Reinheit seines Satzes und Styles. Nach 1790 ist kein Werk mehr von Ch. erschienen.

Charge (der Angriff) heißt dasjenige kleine militairische Musikstück (Feldstück), welches von den Feldtrompetern geblasen wird, wenn die Cavallerie den Feind angreifen soll. a.

Charke, Richard, Violinvirtuos und Componist für sein Instrument, lebte in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu London, und stand daselbst auch als Tanzmeister und Schauspieler in Ansehen, doch widmete er sich besonders der Musik, und um 1735 war er erster Violinist im Orchester des Drurylane-Theater. Seine unordentliche Lebensart und unglückliche Verheirathung mit der nicht minder talentvollen Schauspielerin Charlotte Cibbers (Beide gaben 1755 ihre unglückliche Ehestandsgeschichte in den Druck) brachten ihn so tief in Schulden, daß er 1756 London verlassen und in Jamaika seinen Unterhalt suchen mußte, wo er dann auch wenige Jahre darauf starb. In der Geschichte der englischen Musik ist er besonders merkwürdig als der Erste, welcher die sogenannten Medley-Overtures schrieb. Die Motiven dazu nahm er aus bekannten Arien und Volksliedern. Man liebte ihrer Zeit diese Compositionen in England weit mehr, als seine sonstigen Violinsachen, und zog sie den Werken vieler anderer schätzenswertherer Künstler vor. q.

Charlotte, Herzogin von Sachsen-Hildburghausen, geborne Prinzessin von Mecklenburg-Strelitz, starb am 14. Mai 1818 zu Hildburghausen im 48sten Jahre ihres Lebens. Sie war nicht blos Dilettantin oder Freundin der Musik, sondern als ausgezeichnete Sängerin eine wirklich schätzenswerthe Künstlerin. Von der Natur, wie mit einer edlen schönen Gestalt, so auch mit einer silberreinen, volltönenden und sehr biegsamen Stimme beschenkt, bekam ihr schönes Talent seine erste Bildung durch den Italiener Giuliani in Hanover. Mit ihrer Vermählung mit dem regierenden Herzoge von Sachsen-Hildburghausen hörte zwar dieser erfolgreiche

Unterricht auf; getrieben aber durch ein lauteres Kunstgefühl, setzte sie ihre Singübungen eifrig fort, und erlangte mit Beihülfe mehrerer anderer, jenem nachfolgenden, Meister, in ihrer Kunst einen hohen Grad von Vollendung. In ihren früheren Jahren fand sie viel Vergnügen daran, in den Hofconcerten Arien, Duette u. s. w. zu singen, wobei ihr gewöhnlich der Herzog selbst mit der Violine accompagnirte. Ihre Lieblingscomponisten waren Sarti, Martini, Paisiello, Cimarosa, Mozart (aus dessen „Entführung" und „Titus" sie besonders gern sang), Meyer, Graun, Reichard und Righini, mit welchen letzteren sie in Berlin oft Duette sang, wenn sie sich dort zum Besuche bei ihrer Königl. Schwester befand. Reichard sagte einstens in seinem „Wochenblatte" von ihr, daß sie nur im Stande sey, eine Marchetti zu ersetzen. Ihren größten Triumph soll sie in Graun's „Tod Jesu" gefeiert haben. Ohrenzeugen wissen die feierliche Rührung ihres Vortrags der Recitative und Arien in diesem Werke nicht genug zu preisen. „Mit jedem Tone (sagt einer von denselben) schien sie ihr eigenes begeistertes Gefühl auf die Zuhörer überzutragen, und keiner erschien als leerer, bedeutungsloser Klang; alle sprachen sie in ihrer Silberreinheit, gleich einer Sprache höherer Wesen, zum Herzen, und erregten bei dem empfänglichen Zuhörer dasselbe hohe Gefühl, welches in ihr selbst lebte." Die letzte Musik, in welcher sie vor dem Publikum, das, so weit es der Anstand erlaubte, jederzeit in den Hofconcerten zugelassen wurde, sang, war Rombergs „Glocke." Bei der Wahl ihrer Gesangsstücke legte sie stets einen sehr gebildeten, feinen Geschmack an den Tag. Sie spielte auch ziemlich fertig Clavier, wobei ihr der rühmlichst bekannte, und von ihr selbst sehr werthgehaltene Hermstedt mit seinem herrlichen Spiele auf der Clarinette häufig zu accompagniren pflegte. Die Musiker Hildburghausens verloren an ihr eine hohe und freigebige Gönnerin. Lwe.

Charpentier, Marc Antoine, der plus savant musicien de son temps, wie ihn Laborde nennt, wurde geb. zu Paris 1634, und machte seine Studien unter Carissimi's besonderer Leitung in Rom. Nach seiner Zurückkunft von da nach Paris ernannte ihn der Herzog von Orleans zu seinem Intendanten der Musik und seinem Lehrer in der Composition, worauf er dann zuerst Capellmeister an der Heiligen-Capelle zu Paris und endlich Capellmeister an dem Jesuiter-Collegio daselbst wurde. Er starb 1702 im 68sten Jahre seines Lebens. Seine vorzüglichsten Werke sind zwar Opern, welche beim größeren Publikum auch einen seltenen Beifall erhielten; Kenner dagegen schätzen besonders seine Motetten wegen ihres classischen Styls und der vortrefflich durchgearbeiteten Fugen, die darin vorkommen. Von jenen sind die merkenswerthesten: „Acis et Galatée"; „Medée" (1693 geschrieben, aber erst 1704 zum ersten Male aufgeführt); „Malade immaginaise"; „les plaisirs de Versailles"; „la fête de Ruel"; „les arts florissans"; „le Sort d'Andromede"; „la Pierre philosophale"; „les fous divertissants"; „Actéon" (ein Pastorale); „le jugement de Pan"; „la couronne des fleurs"; „la serenade"; „le retour du printems" (eine Idylle auf die Wiedergenesung des Königs); und endlich auch einige Tragédies spirituelles für das Jesuiter-Collegium, und einige Pastorales über verschiedene Sujets. Seine Trinklieder für zwei, drei und vier Stimmen, deren er sehr viele geschrieben hat, waren im vorigen Jahrhunderte noch als wahrhafte Volkslieder beliebt.

Charpentier, Beauvarlet, der Sohn des Vorhergehenden, wurde geb. zu Paris um 1740, und erwarb sich besonders als Orgelspieler und

fleißiger Componist für Orgel, Clavier und Gesang einen berühmten Namen. Er war Organist an der Königl. Abtei St. Victor zu Paris. Das Jahr seines Todes, welches in das zweite Decennium des jetzigen Jahrhunderts zu fallen scheint, kann nicht mit Gewißheit angegeben werden. Seine Compositionen bestehen in einer großen Anzahl von Messen, Fugen, Magnificaten, Hymnen (besonders viele Gelegenheitshymnen), Noëls, Sonaten, Präludien, auch einige Variationen u. s. w. Im dramatischen Style versuchte er sich unseres Wissens nur einmal mit Glück in der Oper „Gervais, ou le jeune aveigle", welche 1802 in Partitur erschien. — Sein Sohn und Schüler, dessen Vorname uns nicht bekannt ist, hat ebenfalls als Orgelvirtuos sich einen Namen erworben. Er ist Organist an der St. Paulskirche zu Paris. Während der vorletzten Revolution erschienen viele Hymnen von seiner Composition, die ihres volksthümlichen und kriegerischen Inhalts und Characters wegen häufig gesungen wurden, z. B. „Hymne à l'Usage des adorateurs de Dieu et amis des hommes" (erschien gedruckt 1799 und enthält vier Hymnen), auch seine Clavier- und Orgelcompositionen, welche einen ähnlichen Character an sich tragen, machten viel Glück, als „victoire de l'armée d'Italie, ou bataille de Montenotte p. le Pf. ou Orgue" (Paris 1796), und „aux manes d'Heloise et Abeilard, fragm. de leur epitres mises en vers p. Colardeau, avec musique et acc. de Pf." (Paris 1800). Die übrigen seiner bekannten Werke bestehen in Variationen, Rondo's und andern kleinen Sachen für's Clavier, auch für die Orgel, welche ihres gefälligen Styles wegen, besonders in Frankreich immer ihre Liebhaber gefunden haben werden. XYZ.

Chasosra, dasselbe was Chatzotzeroth.

Chasse (franz.) — die Jagd. Mit diesem Ausdrucke findet man Musikstücke bezeichnet, in denen die Eigenthümlichkeiten einer Jagd durch Töne ausgedrückt oder vielmehr geschildert werden sollen. Den Morgen sieht man aufsteigen, hört die Hörner der Jäger erschallen, glaubt im kurzen $^3/_4$ Tact den Galopp der verfolgenden Rosse zu vernehmen, der Donner des Geschützes wird nachgeahmt in kurz verhallendem Staccato der tieferen Bässe, das Bellen der Hunde im rauschenden Arpeggio der mittleren Stimmen, das Kreischen und Heulen des Wildes in der jedoch sparsamer vorkommenden zerrenden Dissonanz der kleinen und großen None, das Rufen und Schreien der Treiber im labyrinthischen Durcheinander wohl- und nicht wohlthuender Harmonien, und wie die Spielereien alle heißen. Vergl. den Art. Tonmalerei. Es bedarf wohl kaum der Bemerkung, daß derartige Gegenstände sich schlechterdings nicht schicken für den Ausdruck musikalischer Kunst, deren Darstellungsmittel, die ätherische Sprache des Gefühls, nur die Sprache geistiger Wesen, und also auch nur zum Ausdrucke eines innern Geistigen tauglich seyn kann. Nichts desto weniger haben sich sonst verdiente Componisten in dieser Art der musikalischen Dichtung versucht. Mehul schrieb eine Jagdsinfonie, Kreuzer eine Chasse fürs Clavier, und noch mehrere Andere dergleichen für einzelne Instrumente und kleine und große Orchester. Werden darin die Gefühle und Regungen ausgedrückt, die sich beim Anblick einer Jagd oder beim Jagen selbst des Menschen bemächtigen können: der heitere Frohsinn, das reinste Naturleben ꝛc., wie dies z. B. C. M. v. Weber in seinem unvergänglichen Jägerchore und mehrere Andere mit ihm gethan haben, und wozu, wenn bisweilen auch ähnliche, so meistens doch noch ganz andere Mittel gehören, so behält ein solches Musikstück immer den Werth einer wahrhaften Dich-

tung; sind jedoch die äußern objectiven Gegenstände, die Handlung der Jagd selbst, zum Darstellungs-Vorwurfe gewählt worden, so scheidet dasselbe gänzlich aus dem Gebiete eigentlicher Kunst. Mehr darüber unter dem oben angezogenen Artikel.

Chassé de Ponceau, Claude Louis Dominique, einer der berühmtesten Baritonisten des Pariser Operntheaters, war aus einer adeligen Familie zu Rennes 1698 geboren, und kam 1720 nach Paris unter die Garde du Corps. Eine Reihe von Unglücksfällen machte es ihm aber unmöglich, sich in den Militärdiensten zu erhalten, und im darauf folgenden Jahre schon entschloß er sich daher als Sänger auf's Theater zu gehen. Eine schöne Figur und eine herrliche Stimme begünstigten dies Unternehmen, so daß er gleich bei seinem ersten Auftreten als „Roland" den allgemeinsten Beifall erhielt. Sein Studium der Kunst beschränkte sich jedoch nicht blos auf den Gesang und die Action, sondern auf das Ganze des Schauspiels war seine Aufmerksamkeit gerichtet. Er ist es, dem die Pariser Opernbühne den größten Theil des Glanzes und der Pracht zu verdanken hat, mit welcher sie schon um die Mitte des vorigen Jahrhunderts alle anderen Theater übertraf. Ludwig XV. pflegte ihn deshalb auch nur seinen „Schauspieler-General" zu nennen. Bei einem solchen Wirken war denn natürlich auch sein Einkommen ein sehr beträchtliches und der Wohlstand, zu welchem er dadurch gelangt war, verleitete ihn 1744, das Theater zu verlassen, indem er es auf einmal für sehr unanständig hielt, daß ein Edelmann auf der Bühne agire. Das erworbene Vermögen war jedoch bald wieder zu einem Nichts herabgesunken, und Ch. mußte sich von Neuem entschließen, seinen Unterhalt als Schauspieler und Sänger zu suchen. Während jenes Stillstandes in seinem Künstlerleben hatte seine Stimme merklich abgenommen, und nicht ohne Grund waren daher die Verse, welche man gleich nach seinem ersten neuen Auftreten in öffentlichen Blättern las:

„Ce n'est plus cette voix charmante,
Ce ne sont plus ces grands éclats:
C'est un Gentilhomme qui chante
Et qui ne se fatigue pas."

Dennoch aber wußte er sich durch Fleiß bei Kennern in Achtung zu erhalten und 1757 noch sang er mit Beifall. In dem darauf folgenden Jahre nöthigte ihn Altersschwäche das Theater auf immer mit einer lebenslänglichen jährlichen Pension von 1500 Livres zu verlassen. Er starb zu Paris am 26. October 1786. Rousseau ertheilt ihm in seinem Dictionaire de musique ein glänzendes Lob. Als Merkwürdigkeit wird von ihm erzählt, daß er bis in seine letzten Tage, auch beim härtesten Winter, im bloßen Kopfe mit dem Hute unter dem Arme auf der Straße gegangen sey, dabei den Degen nicht von der Seite lassend. Mit der Behauptung, daß eine Nation ohne Haarbeutel gar nicht civilisirt heißen könne, schien es ihm unverzeihlich, daß die Engländer die Zöpfe und Stöcke in Paris einzuführen sich bemühten. T.

Chastellux, Chevalier de Beauvoir de, wurde geb. 1734 zu Paris, erhielt 1775 eine Stelle in der dasigen Academie der Künste und Wissenschaften, und starb am 25. October 1788, nachdem er die musikalische Literatur mit mehreren sehr interessanten Werken beschenkt hatte. Seine „Essai sur l'union de la poësie et de la musique", welche 1765 gerade zu der Zeit erschien, wo Rousseau durch seine „lettres" eine große Gährung in die französische Oper gebracht hatte, gab gleichsam das Zeichen zu einer endlichen Revolution der französischen Musik. Eine deutsche Uebersetzung von

dieser vortrefflichen Abhandlung, durch Ebeling besorgt, findet man im 8ten Bande der „hamburgischen Unterhaltungen" und auszugsweise im 3ten von Hiller's „Nachrichten" Jahrgang 1767 pag. 379. Eben daselbst auch steht das Interessanteste aus dem Streite in dem „Mercure de France", welchen seine „observations sur un ouvrage intitulé: traité du mélodrame" hervorriefen. Ein Schreiben an die Verfasser des Journ. encyclop. hat Hiller in seinen „Nachrichten" Bd. 2 pag. 225 übersetzt. Mit dem Metastasio stand Ch. in einem ununterbrochenen Briefwechsel über Kunst und Musik insbesondere. Auszüge aus des Metastasio's Briefen an ihn theilt er im 5ten Bande der „Mélang. de litt. etrangère" mit, woraus sie dann der „Cal. mus. univ." vom Jahre 1788 pag. 181 aufnahm. Dr. Sch.

Chatelain de Coucy, der Castellan oder Burggraf in Coucy, einer sehr alten Burg Frankreichs in der Nähe der Stadt Laon. Die Herren dieser Burg, reich und mächtig, nannten sich noch 1116 von Gottes Gnaden. Der erste, der dies that, war der unruhige und eroberungssüchtige Thomas von Marle, welcher nach vielen Gewaltthaten im Kerker starb. Sein Sohn Ingelram II. starb im zweiten Kreuzzuge und hinterließ Radulf I., dessen sich König Philipp August durch Vermählung mit einer nahen Anverwandten, der Prinzessin Alix von Dreux versichern wollte. Schon vor dieser Vermählung hatte dieser Herr einen fürstlichen Hofstaat unterhalten. Unter seinen Beamten war auch der so berühmt gewordene Castellan in Coucy, Namens Reynald, mit Unrecht auch Radulf genannt, wahrscheinlich ein Verwandter dieses fürstlichen Hauses, von der frommen Adelheid von Coucy, die im Kloster starb, abstammend. Dieser Reynald (Renaud), der als Troubadour (s. dies.) sich merkwürdig machte, wird gewöhnlich, allein falsch, Raoul de Coucy genannt. Nicht weit von Coucy, eine halbe Stunde von der Stadt Saint-Quentin, lag das Schloß des Eudo von Fayel (Aubert de Faïel), der eine überaus schöne Gemahlin hatte, Gabriele von Levergies; was oft Vergy genannt wird, allein abermals falsch. Levergies lag zwei Stunden von Fayel entfernt. In diese Gabriele von Fayel entbrannte des Jünglings Liebe so gewaltig, daß er das Geständniß derselben nicht unterdrücken konnte. Er warf sich ihr zu Füßen, wurde von ihr zurückgewiesen, fuhr aber in seiner Hoffnungslosigkeit fort, unter den glühendsten Ausdrücken und in leidenschaftlichen Liedern der Geliebten die verzehrende Glut seines Herzens kund zu thun, bis er endlich, vom Erfolglosen seines Ringens überwältigt, in eine tödtliche Krankheit verfiel. Seine Treue und die Gefahr, in die ihn die Liebe zu ihr stürzte, rührte Gabrielens Herz, daß sie nicht länger zu widerstehen vermochte. Geheime Zusammenkünfte, gegenseitige Wonnen und Besorgnisse vor der Eifersucht des Gemahls Gabrielens reizten des Jünglings Geist zu einer Menge entflammter Lieder auf, von denen uns noch eine Sammlung aufbewahrt worden ist. Bald wurden die Besorgnisse ängstlicher, denn eine eifersüchtige Nachbarin, die den feurigen Jüngling längst geliebt hatte, entdeckte das Geheimniß und verrieth es dem Herrn von Fayel, Gabrielens Eheherrn, von dem nun das Aergste zu befürchten war. Gerade damals rüsteten sich Richard Löwenherz und Philipp August zum Kreuzzuge, an welchem auch Raoul (Radulf) von Coucy Theil nahm. Auch Reynald folgte dem Paniere seines Herrn, welcher bei der Erstürmung von Acra 1191 blieb. Zum Abschiede hatte der geliebte Jüngling von Gabrielen eine Haarlocke, mit Perlen und Seide durchflochten, zum Schmucke seines Helms empfangen. Glücklich hatte Reynald unter Richard's Fahnen die Kämpfe bei Caesarea und Askalon bestanden,

als ihn bei der Vertheidigung eines Schlosses vor Acra der vergiftete Pfeil eines Aegypters tödtlich verwundete (1191). R. bat um die Erlaubniß, zurückkehren zu dürfen. Sie ward gewährt, allein schon einige Tage darauf fühlte er sein Ende herannahen. Da gab der 25jährige Jüngling seinem Knappen die geliebte Locke in einer silbernen Kapsel, befahl ihm, nach seinem Tode sein Herz beizulegen und Alles der Dame von Fayel zu überbringen. Nahe am Schlosse begegnete dem treuen Knappen der Burgherr, nahm ihm die verdächtige Kapsel ab, in welcher sich noch ein Brief an Gabrielen befand, den R. kurz vor seinem Hinscheiden mit größter Anstrengung noch unterschrieben hatte. Wüthend vor Eifersucht befahl Eudo von Fayel seinem Koch, das Herz zuzubereiten und es auf die Tafel seiner Gemahlin zu bringen. Nachdem sie davon gegessen und die Speise auf Anfragen ihres Gemahls köstlich gefunden hatte, warf dieser ihr zur Bestätigung, daß sie das Herz des Castellans von Coucy verzehrt habe, den Brief zu, den R. sterbend an sie schrieb. Fortan nahm Gabriele keine Nahrung weiter und starb nach wenigen Tagen eines freiwilligen Todes. In Romanen und Liedern, so wie in den Minnegesängen des Jünglings lebte das Andenken an beide Liebende bis in unsere Zeit, die uns manche Berichtigungen dieser Geschichte und manche erklärende Sammlung seiner (R's) Weisen geliefert hat. Am vollständigsten finden sich R's Gesänge in alter Sprache mit Uebersetzung und alter Musik in de Belloys „Mémoires historiques sur Raoul de Couçy, à Paris 1781". Crapelet übersetzte sie nach einer Handschrift der K. Bibliothek ins Französische unter dem Titel: „Histoire du Châtelain de Couçy et de la Dame de Faïel. Paris 1829." Auch Edgar Quinet hat sich, von den Deutschen angeregt, um die Gedichte des 12ten und 13ten Jahrhunderts Verdienste erworben, die jedoch nicht unangefochten geblieben sind. Hr. Perne hat neuerdings die Melodien mitgetheilt. Man vergleiche: „die Poesie der Troubadours von Fr. Diez." 1827 in Zwickau, worin jedoch nur von Instrumenten, nichts von Musik verhandelt wird. Von demselben: „Leben und Werke der Troubadours." 1829 in Zwickau. G. W. Fink.

Die Benennung Burgvogt, Castellan, zu deutsch eigentlich: Commandant, wurde ehedem häufig als Erbtitel von den Familien beibehalten, wie wir es auch in Bezug auf die alterthümlichen Würden eines Marschall, Bißthum u. s. w. finden, und selbst der Rang eines Grafen, ursprünglich nur persönliche Gerichtsbestallung bezeichnend, späterhin erblich ward, auch ohne Uebernahme dieser Bestallung. Vermuthlich hat es sich mit dem Castellans-Namen des Couçy, von welchem es sich hier handelt, eben so verhalten, weil die Fahrten, die wir ihn haben unternehmen sehen, wohl nicht zu den Amtspflichten eines wirklich angestellten Castellans oder Burgvogtes gepaßt hätten. Von seinen musikalischen Compositionen ist uns nichts erwiesen Getreues überliefert worden, wie es denn wohl fast aller Troubadours-Musik ergangen ist, wegen damals mangelhafter Notenbezeichnung. Das Lied, welches Couçy bei seiner Abfahrt nach dem heiligen Lande gesungen hatte, heißt in treuer Uebersetzung also:

„O meiner süßen Knechtschaft Bande,
Mich löst von Euch ein ernst Gebot.
Ich such' am fern entlegnen Strande
Sieg über Heiden oder Tod.
Mein Herz und meine Treu' bleibt Dein;
Viel edle Frau, gedenke mein!

Bald meinen väterlichen Auen,
Dir, Allem, was ich liebe, fern,

Grüß' ich im ernsten Wehmuths-Thauen
Dich auf Niewiedersehn, mein Stern!
Mein Herz und meine Treu' bleibt Dein;
Viel edle Frau, gedenke mein!" —

So sang der Couey noch im Scheiden,
Der edeltreue Castellan.
So rief im bittern Trennungs-Leiden
Um Huld er seine Herrin an.
Er wiederholte schmerzlich rein:
„Viel edle Frau, gedenke mein!"

Vielleicht ward die letzte Strophe später im Munde des Volkes hinzugedichtet. Nicht unmöglich aber auch, daß der Sänger selbst auf ähnlich epische Weise schloß, wie wir in den Liedern jener Tage nicht selten Aehnliches antreffen. In neuerer Zeit ist in Frankreich die Geschichte dieses Troubadours während des vorigen Jahrhunderts durch Arnaud in einer Tragödie, „Fayel" genannt, bearbeitet worden, mit mehr des ritterlich-romantischen Anklanges, als man es aus der damaligen Periode hätte erwarten können. Ueberaus trefflich aber hat unser edler Romanzen-Sänger Ludwig Uhland diesen Gegenstand in dem Liede besungen, welches anhebt:

„Wie der Castellan von Couey
Schnell die Hand zum Herzen drückte,
Als die Dame von Fayel
Er zum ersten Mal erblickte!"

und schließt:

„Dieses Alles ist geschehen
Mit dem Herzen eines Dichters."

L. M. Fouqué.

Chatzotzeroth, nach den Stammlauten eigentlich Chatzootzerah geschrieben, auch Asosra oder Chasosra, ist der Name eines Blasinstruments der alten Hebräer, welches Luther durch Trompete und Posaune übersetzt. Nach Josephus (Ant. Judaic. Libr. III, cap. 11), der wohl die zuverlässigsten Nachrichten davon giebt, war es in der That auch eine Art Trompete, aus Silber verfertigt, in der Größe von nicht ganz eine Elle lang, mit einer engen gerade auslaufenden Röhre, aber einem kleinen rund ausgehöhlten Mundstücke und unten einem weiten Schalltrichter, Codon (κώδων — Glocke, Schelle) genannt. Damit stimmt auch die Abbildung dieses Instruments in dem Triumphbogen des Kaisers Vespasian vollkommen überein. In der Alexandrinischen Uebersetzung heißt es Salpinx (σάλπιγγας), und Pollux (Lib. IV. cap. 9. tit. 6) will behaupten, daß es aus Kupfer und Eisen verfertigt worden sey. Dagegen aber zeugen nicht allein alle betreffenden Stellen des alten Testaments, sondern namentlich auch Plinius (Libr. XVI, cap. 36) und Exod. 25, 36, wo es sogar ausdrücklich heißt, daß das Silber dazu geschlagen und somit das Instrument aus einem Stücke gemacht worden sey. Beim Tempeldienste wurden niemals weniger als 2 und niemals mehr als 120 solcher Trompeten gebraucht. Die Bläser derselben waren Priester aus Aarons Stamme, welche im Tempel nicht auf die Singbühne kommen durften, sondern auf den Stufen des Altars stehen bleiben mußten. Da dies Instrument nicht ausschließlich beim Tempeldienste, sondern auch in weltlichen Angelegenheiten, wenn gleich von Priestern, denen Moses selbst es in einem eigenen Gesetze zugewiesen hatte, gebraucht wurde, so war sein Aufbewahrungsort auch nicht im Tempel selbst, sondern in einem der Vorhöfe desselben. Bei dem Zuge der Israeliten aus der Wüste berief ein lang ausgehaltener Ton damit die Häupter oder Vorsteher der einzelnen Stämme; zwei der-

gleichen Töne aber riefen das ganze Volk zusammen; ein kurz abgestoßener Ton kündigte nach gehaltener Rast den Aufbruch zur Fortsetzung der Reise an, und zwei dergl. Töne waren das Zeichen, sich zum Angriff des Feindes bereit zu halten. Nach der Ankunft in Canaan hörte dieser Gebrauch auf; nur im Kriege noch wurde das Instrument bei Ausrufung eines Königs oder sonst einer festlichen Angelegenheit angewandt; und sein vornehmster Gebrauch war den Heiligthümern, dem Tempeldienste gewidmet, um so mehr als bei den Juden die Meinung vorherrschte, daß der Jehovah dabei besonders ihrer eingedenke, ihnen Hülfe und Gnade erweise, ihr wahrer Gott sey. An den gewöhnlichen Wochentagen ward daher siebenmal auf dem Ch. geblasen: einmal des Morgens bei Eröffnung der Pforte zum Vorhofe des Tempels, dreimal während des Morgen-Gottesdienstes unter den Pausen des Gesanges, und dreimal ebenso während des Abend-Gottesdienstes; am Sabbath und an hohen Festtagen noch mehr. Das Blasen am Schlusse eines vollständigen Liedes galt für ein Zeichen der göttlichen Erhörung des gehaltenen Gebetes. Dr. Sch.

Chaulieu, Charles, einer der in Frankreich beliebtesten unter den jetzt lebenden Claviercomponisten, auch achtungswerther Virtuos auf seinem Instrumente, lebt zu Paris, wo er geboren ist; sein Alter aber können wir nicht genau angeben; Männer, denen seine Person nicht fremd ist, schildern ihn uns als einen noch jungen Künstler. Dies geht denn auch aus den der Mehrzahl nach uns bekannten, ohngefähr 130 Werken hervor, welche er bis jetzt dem Drucke übergeben hat. Dieselben bestehen in allerlei kleineren und größeren, leichteren und schwierigeren Pieçen für das Pianoforte, mehr oder weniger gerechte Ansprüche machend auf den Werth eines ächten musikalischen Kunstproducts, durchgehends aber beherrscht von einem jugendlichen, feurigen und lebhaften Geiste, und eine leichte Erfindungsgabe, lebendige Fantasie und kühnen Aufschwung von trockener Prosa zu hehrer Poesie bekundend. Auch für den Gesang und für die Violine hat er Einiges geschrieben; das Meiste jedoch für Clavier allein: Sonaten, Rondo's, Capriccio's, Variationen, Divertissements ꝛc., alle im leicht französischen, brillanten Style, weshalb dieselben auch in Deutschland noch nicht viel Glück machten. Das Erste, was davon erschien, waren 2 leichte Sonaten; diesen folgten dann Variationen über ein deutsches Lied, in 3 Lieferungen; ferner ein „Nocturne concertant p. Pf. et Viol. ou Fl. ou Velle." (empfehlenswerth); ein „Rondeau", op. 6; Variationen über „Di tanti Palpiti", op. 7; viele andere dergleichen über beliebte Opermelodien; „Exercices — Cadences et Gammes"; und, als hier besonders hervorzuheben, „grandes Sonates", op. 11, 13, 15 und 17. Seine „Quadrille de la Clochette" war lange Zeit eine Lieblingspieçe der Pariser Damen. Unter den neuerdings von ihm herausgegebenen Clavierſachen sind, nach Melodie und Ausführung, die gefälligsten und geschmackvollsten: op. 127, 128 und 129, 2 Divertissements über Melodien von Carafa und eine Fantasie, „Souvenirs du grand Prix" betitelt. Auffallen muß es auch bei diesem französischen Componisten, daß das Ansprechendste und namentlich als Uebungs- und Unterhaltungsstücke Empfehlenswertheste von ihm bei deutschen Verlegern, als bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, Schlesinger ebendaselbst, und Böhme in Hamburg, erschien; so z. B. sein op. 83 u. 86, op. 90 u. 93, und op. 38 u. 74. Dies betrifft aber leider die Minderzahl; weit mehr davon ist in Paris bei Lemoin u. A. gedruckt worden. Von seinen Compositionen für Gesang ist uns als vortheilhaft bekannt: „La chanson de Brigands", Berlin bei Lischke. Vielleicht ist der äußere Erfolg

Veranlassung gewesen, das Ch. sich früher, ohngefähr von op. 30 bis 100, der Herzischen Manier hinneigte, neuerer Zeit aber, wenigstens von op. 110 an, wo auch die ehemals so rege Theilnahme des Publikums für Herz-Hummel u. A. anfängt nach und nach immer lauer zu werden, den romantischeren und daher immer mehr beliebteren Chopin zu seinem Vorbilde gewählt hat. Der erste beste Vergleich einiger neuer Werke von beiden Componisten bestärkt uns in unserer Vermuthung: nicht blos Aehnlichkeit in der Schreibart und Anordnung des Ganzen findet sich darunter, sondern sogar auch eine Menge von melodischen Anklängen und in den Einkleidungen einzelner Sätze, hauptsächlich in den Variationen. In der Natur der Sache so wenig, als in der künstlerischen Individualität des Schöpfers kann eine solch' auffallende Veränderung in der Art und Weise des Schaffens begründet liegen, und wir müssen daher das Talent unsers Componisten um so mehr bewundern, wenn es ihm, nicht durch sein Inneres, sondern durch ein blos Aeußerliches veranlaßt, wirklich leicht ward, so bald und mit so viel Glück sich in die völlig entgegengesetzte Schule eines Andern hineinzuarbeiten, und auch darin Gutes zu fördern. — II.

Chaumel, Mlle., erste Altistin an der Königl. Oper zu Neapel, wo sie für eine der kunstfertigsten und angenehmsten Altsängerinen jetziger Zeit gehalten wird, welcher Ruhm freilich etwas sehr Zweideutiges hat, da seit den 15 bis 20 Jahren, wo in Italien keine eigentliche, ausschließende Singmethode mehr herrscht, und jener frühere streng-classische Gesangstyl, der unter dem Namen ital. Schule einst ganz Europa entzückte, in eine allgemeine, völlig physiognomielose bunte Manier übergegangen ist, schon mancher Sänger, der nichts weniger als eine eigentlich schöne Stimme, aber viel Biegsamkeit derselben und eine ansehnliche mechanische Kehlfertigkeit hatte, dort zu Ruhm und Ehren gelangte, und viele der derzeit berühmtesten italienischen Sängerinnen mehr in Staunen und Bewunderung setzen als eigentlich rühren und entzücken. Doch soll diese Bemerkung keineswegs die Ruhmwürdigkeit der Ch., die wir niemals gehört haben, in Zweifel ziehen, vielmehr nur andeuten, in wie weit wir Deutsche dem Urtheile italienischer Critiker trauen dürfen. Die Mlle. Ch. wurde geb. zu Paris 1802, und erhielt dort auch ihren ersten Unterricht im Gesange. 1818 debutirte sie auf dem italienischen Theater zu Paris, während der Direction der Mad. Catalani, in der Pucittaschen Oper „Le tre Sultane", und dann im „Matrimonio segreto" als Fitalma, und gefiel, obgleich noch gänzlich roh, augenblicklich doch ihrer sonoren, kräftigen Altstimme wegen. Besonders ward diese bewundert in dem Zankterzette der 3 Frauen in der letztgenannten Oper. Darauf ging sie 1820 nach Italien, sang daselbst einige Zeit nicht öffentlich, sondern suchte sich vorerst nur noch weiter auszubilden, wozu es ihr bei ihrem einnehmenden Aeußern nicht an Gelegenheit fehlte. 1822 trat sie in Neapel zum erstenmale auf, und mit dem glücklichsten Erfolge. Mit ihrem Engagement daselbst verwandelte sie, um nun auch, da sie in Italien ihre hauptsächlichste Bildung erhalten und sich von Anfang an der italienischen Oper gewidmet hatte, beim Publicum in jeder Hinsicht für eine italienische Sängerin zu gelten, ihren französischen Namen in den italienisch klingenden Comelli, unter welchem sie jetzt in Italien allein nur bekannt ist. Diese Bekanntschaft geht jedoch über Neapel nicht weit hinaus. Bis 1829 hatte sie diese Stadt nie verlassen, wenigstens nicht, um an andern Orten zu singen. 1830 soll sie eine kleine Kunstreise gemacht haben; wohin aber, wissen wir nicht. Daraus ist erklärlich, warum ihr großer Ruhm sich, so zu sagen, allein auf Neapel beschränkt, oder

doch, soweit er auswärts bekannt ist, lediglich durch Zeitungsnachrichten verbreitet hat. — ff.

Chaves, Joze Dias Pereira, starb am 18. Febr. 1824 in einem Alter von 74 Jahren zu Lissabon. Die Portugiesischen Musiker ehren in diesem Manne den eifrigsten und verständigsten Beförderer ihrer Kunst. Er war ein durch große Reisen und den Umgang mit den ausgezeichnetsten Gelehrten und Künstlern vielseitig gebildeter Mann, wegen seiner großen Verdienste um, und auch seiner eigenen achtungswerthen Leistung in der Kunst von dem Papste Ganganelli, dem König Don Pedro, und der Mutter des Kaisers Don Pedro, Donna Maria, sehr hoch geschätzt. Besonders den angehenden Tonkünstlern war er eine große Stütze; viele der jetzigen ausgezeichnetsten Virtuosen Portugals verdanken hauptsächlich ihm ihre Bildung. Sein Haus, in welchem täglich musicirt ward, war der Versammlungsort der ersten Künstler und Gelehrten Lissabons, an welchem Wißbegierige die nützlichste Belehrung finden konnten. Im Besitze eines bedeutenden Vermögens beschenkte er unvermögende Anfänger, die zu Folge ihres Talentes dereinst etwas Tüchtiges zu leisten versprachen, mit guten Instrumenten; kaufte immer die neuesten und besten Musikalien, und verschaffte so, durch das gemeinschaftliche Einstudiren derselben (er war Virtuos auf der Violine und dem Claviere und hat auch mehrere gute Sonaten für Pianoforte in Druck gegeben) mit den übrigen Musikern seiner Bekanntschaft, diesen die beste Gelegenheit, ihren Geschmack zu bilden und sich mit der musikalischen Literatur immer vertrauter zu machen. In der Leipz. musikal. Zeitung erschien bis zum Jahre 1825 fast kein Bericht aus Lissabon, in welchem sein Name nicht achtungsvollst genannt war, und noch jetzt wird er bei solcher Gelegenheit nicht selten unter allerlei Wünschen dankbar erwähnt. W.

Chefdeville, merkwürdig als der größte Meister auf der Musette, welcher je in Frankreich gelebt hat, und mit dessen Ableben auch das früher so sehr beliebte Instrument nach und nach ganz in Vergessenheit gekommen ist, war bis 1748 Oboist in dem Orchester der großen Oper zu Paris. In genanntem Jahre ward er Alters und Schwächlichkeits halber pensionirt, unter dem Vorbehalt jedoch, daß er im erforderlichen Falle die Musette noch ferner spiele. Dies geschah, aber nur für kurze Zeit; der Tod rief ihn bald darauf ab von dieser Welt.

Chein, Louis, ein zu Ende des 17ten Jahrhunderts sehr beliebter Messen-Componist, war in jener Zeit Priester und Capellan an der heil. Capelle zu Paris, vorher aber an der Cathedralkirche zu Quimper-Corentin angestellt gewesen. Die noch jetzt von ihm auf der Bibliothek zu Paris vorhandenen Messen (ad imitationem Moduli: Floribus omnia cedant, und Electa ut Sol) sind 4- und 5stimmig gesetzt, und erschienen 1691 und 1697 fol. zu Paris. 14.

Chelard, Andreas Hypolit, Königl. Baierischer Capellmeister, geboren zu Paris am 1. Februar 1789, wurde im dortigen Conservatorium gebildet, erhielt in der Composition Unterricht von Gossec und anderen vorzüglichen Theoretikern, und studirte besonders mit großem Fleiße die Werke der älteren Musik, welche ihm die Bibliothek des Instituts darbot. Im Jahre 1811 erhielt er den großen Preis des Instituts und durch denselben die Erlaubniß und die Mittel zu seiner höheren Ausbildung durch Reisen. Er ging noch im nämlichen Jahre nach Rom, wo er unter Baini's mehrjähriger besonderer Leitung Palestrina's Werke, und unter Zin-

garelli den Kirchenstyl überhaupt mit vorherrschender Liebe studirte. Von Rom wendete er sich nach Neapel, wo Paisiello sich mit großer Güte seiner annahm, und 1814 die erfolgreiche Darstellung seines ersten dramatischen Werks, der komischen Oper „la Casa da vendere", bewirkte. Ende Octobers 1816 kehrte er nach Paris zurück, wo er darauf mehrere Jahre hindurch sich mit Ertheilung von Unterricht im Gesange und der Composition, und mit Vorbereitung mehrerer seiner seither an's Licht getretenen größeren Werke beschäftigte, viele ausgezeichnete Schüler bildete, und endlich 1827 seine tragische Oper „Macbeth" auf dem großen Operntheater zur Darstellung brachte. Hatten manche von den einmal accredirten Componisten der großen Oper schon vorher vermuthet, daß Chelard dem Monopol, welches sie mit dem Repertoir dieser Anstalt trieben, ein gefährlicher Nebenbuhler werden könnte, so mußte der große und bleibende Eindruck, den „Macbeth" hervorbrachte, diese Vermuthung bis zur Gewißheit steigern, und es wurde nichts versäumt, was ein den Geld- und Ruhmes-Interessen einiger musikalischen Machthaber so gefährliches Werk so bald als möglich vom Repertoir verschwinden machen, und zugleich die Zulassung irgend eines neuen desselben Componisten für die nächste Zukunft verhindern konnte. Sogar die Politik wurde mit in's Spiel gezogen, und dem Componisten zur Sünde gerechnet, daß der Text dieser Oper aus Rouget de Lisle's, des bekannten Lieder-Dichters und Autors der „Marsellaise", doch wahrhaftig im „Macbeth" keineswegs revolutionairen Feder geflossen war! — Gegen solche gewaltige Hindernisse vermochte Ch. nicht anzukämpfen, und er beschloß daher sein Glück in Deutschland zu versuchen, als dem Lande, dessen großen Componisten, Händel, Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven, er seine höchste Verehrung und das gründlichste Studium gewidmet hatte, und welches er sich vielleicht in der Ferne in Beziehung auf Geschmacksrichtung, Unpartheilichkeit im Urtheile und Bereitwilligkeit zur Unterstützung wahren Talentes wohl auch ein wenig anders gedacht haben mag, als er es dann in der Nähe kennen gelernt haben wird. Dem damaligen Hoftheater-Intendanten zu München, Baron von Poißl, als einem vielgebildeten Tonsetzer und kunstliebenden Manne empfohlen, übersandte er demselben die Partitur seines „Macbeth", reiste dann selbst nach München, war bei der Uebersetzung des Werks in's Deutsche selbst gegenwärtig, änderte auf den Rath aufrichtig wohlwollender Freunde Manches, componirte für das damals dort vorhandene so ausgezeichnete Gesangspersonale manches Neue, leitete die mit der größten Liebe betriebenen Proben selbst und hatte die Freude, das treffliche Werk im Juni 1828 in einer wirklich ganz ausgezeichneten Darstellung in Scene gehen, und eine enthusiastische Aufnahme finden zu sehen, die sich zu erklären man aber auch den Aufführungen dieser Oper auf dem Hoftheater zu München in den ersten Jahren ihres Erscheinens beigewohnt haben muß. Dmslle. Schechner entfaltete als Lady Macbeth die ganze Kraft und Herrlichkeit ihrer damals wundervollen Stimme und ein bewunderungswürdiges Darstellungs-Talent; Herr Pellegrini war wie geschaffen für die Rolle des Helden Macbeth; Mad. Sigl-Vespermann, als Moina, eine zart weibliche, der herrschsüchtigen Lady gegenüber wahrhaft beruhigende Erscheinung, und wirkte zum ausgezeichneten Gelingen der ganzen Darstellung auf's eingreifendste dadurch, daß sie es über sich nahm, im ersten Acte, wo Moina noch nicht erscheint, in völlig zweckmäßiger und der Wirkung der zweiten Rolle durchaus nicht entgegen tretender Maske die Rolle der ersten Zauberschwester zu geben, wodurch das mit Recht berühmt gewordene Hexen-Terzett

in einer Vollendung gesungen wurde, wie es vielleicht auf keiner anderen Bühne wegen der Schwierigkeit einer durchaus guten Besetzung von fünf bedeutenden Sopran-Parthien zu hören seyn dürfte. Dabei ließen Chöre, Ballet und Orchester nichts zu wünschen übrig, und die Scenerie, Decorationen und Garderobe waren höchst galant. In Stuttgart und a. O., wo die Oper darauf gegeben wurde, war ihr Eindruck nicht so groß. Von Sr. Majestät dem Könige von Baiern mit dem Titel und Rang eines Hofcapellmeisters beschenkt, reiste Ch. darauf nach Paris zurück, verweilte dort aufs Neue zwei Jahre, schrieb seine mit großem Beifall aufgenommene Messe Royale, brachte eine Operette „la table et le logement" auf die Bühne der komischen Oper, vollendete mehrere seiner früher begonnenen theoretischen Werke, stiftete die großen, jetzt noch unter Onslow's Direction fortbestehenden Concerte des Athénée Musicale, und begann die Composition seiner Oper „Mitternacht". Als 1830 die politischen Begebenheiten neuerdings alle Gemüther von der Kunst abwendeten, und Ch. sich überhaupt die Ueberzeugung verschafft hatte, daß seine Gegner noch immer die gleiche Macht und den nämlichen Willen, ihm hindernd in den Weg zu treten, besäßen, faßte er den Entschluß, sich ganz in Deutschland niederzulassen, begab sich im Herbst jen. J. wiederum nach München, und ließ im folgenden Jahre seine bis dahin in Paris zurück gebliebene Familie ebenfalls nachkommen. Hier vollendete er seine Oper „Mitternacht", welche im Juni 1831 zur Darstellung kam, in Beziehung auf sehr viele wirklich schöne Musikstücke auch gerechte Anerkennung fand, aber bei weitem nicht so wie „Macbeth" gefiel, weil weder das Talent des Componisten noch der Darstellenden, und die höchst sorgfältig geordnete Scenerie die auffallenden Mängel des Buches zu decken im Stande gewesen waren; nur nach einer völlig glücklichen Umarbeitung dürfte das Werk von dauerndem Interesse seyn! — Im Februar 1832 brachte Ch. eine Umarbeitung seiner oben erwähnten Operette „table et logement" unter dem Titel „der Student" auf die Bühne, die eine recht gute Aufnahme fand, daneben eine große Messe in der Cathedralkirche und später in einem Concert spirituel, dann mehrere wirkungsreiche große Chöre und andere im Cammerstyl gehaltene Musikstücke in verschiedenen Concerten zur Aufführung, über welche alle aber außerhalb München wenig mehr bekannt geworden ist, als einige streitige Critiken in der Leipz. allg. musikal. Zeitung. Im Sommer des Jahrs 1832 erhielt Ch. den Ruf als Capellmeister und Director der deutschen Oper nach London, welchem Posten er auch zwei Jahre hindurch am Kings-, Drurylane- und Coventgarden-Theater ehrenvoll vorstand, und dort seine Opern „Macbeth" und „der Student", erstere in deutscher Sprache mit Mad. Schröder-Devrient und den Herren Pellegrini und Haitzinger, und letztere in englischer Sprache mit Mad. Malibran, zur Darstellung brachte, auch volle Anerkennung fand. Das Falliment des letzten Unternehmers, der unbegreiflicher Weise eine italienische, französische und deutsche Oper neben einander halten und selbe, eine zum Nachtheil der andern, gleichzeitig wirken lassen wollte, brachte jedoch Ch. wie viele andere achtungswerthe Künstler, die zu Viel auf britische Solidität gebaut hatten, in bedeutenden Nachtheil, und führte ihn, eher als er geglaubt hatte, wieder nach München zurück, wo er einige Zeit nachher seine neueste große Oper „die Herrmannsschlacht", wozu ihm der geheime Secretair Weichselbaumer den Text geliefert hatte, componirte, ohne daß dieselbe jedoch bis jetzt, so viel Vorzügliches auch Kenner davon erwarten, irgendwo zur Darstellung gekommen wäre. Im Allgemeinen kann man annehmen, daß Chelard's

vorzügliches Talent bei allen vorurtheilsfreien wirklichen Kennern die ihm gebührende Anerkennung findet und er höchstens einige partheisüchtige Fanatiker anderer Genre's, und einige sich für große Critiker haltende Krittler in ganzer Strenge gegen sich habe. Drei Vorwürfe müssen ihm freilich mit Recht gemacht werden: 1) nimmt er es mit manchen seiner kleineren Compositionen gar zu leicht und zu schnell, schreibt sie offenbar ohne reifliche Ueberlegung des Planes; 2) enthält seine Musik ungeheure Schwierigkeiten für die Ausführung, und 3) ist seine Instrumentation meistens viel zu überladen. Den ersten und letzten Fehler kann ein Mann von so vielem Talente und so achtungswerther Ausbildung leicht vermeiden, und in größeren Werken gebietet sich das wohl auch von selbst; der zweite aber würde sich dadurch strafen, daß seine Werke nur von den vorzüglichsten Künstlervereinen gegeben werden könnten, er also sich die Schuld selbst geben müßte, wenn sie die Verbreitung nicht erhielten, die sie ihrem inneren Werthe nach wohl verdienten. P. N. I.

Chellerie, Fortunato, wurde geb. 1688 zu Parma, wo sein Vater, ein geborner Deutscher, Namens **Keller**, zwar als Tonkünstler und Componist lebte, aber keinen erheblichen Gebrauch von seiner Kunst machte. Schon in seinem 12ten Jahre verlor er denselben, und 3 Jahre darauf auch seine Mutter durch den Tod. Dies wurde die Veranlassung, daß er nach der Zeit zu seinem Onkel und Pfleger, Francesco Maria Bazzani (nicht zu verwechseln mit Francesco Bazzino), Capellmeister an der Domkirche zu Piacenza, in Erziehung kam. Derselbe hatte nicht Liebe genug zur Kunst, oder welcher andere Grund ihn bestimmen mochte, den jungen Ch. durchaus nicht in Musik unterrichten, vielmehr ausschließlich nur zum künftigen Juristen vorbereiten zu lassen. Die Natur jedoch behauptete ihre Rechte; mit einem seltenen Talente zur Musik begabt fand der 15jährige Ch. mehr Freude daran, auf dem von seinem Vater hinterlassenen alten Claviere herum zu klimpern, als Latein und die trockenen Regeln der Grammatik zu lernen, und der Onkel ward gleichsam gezwungen, seinen Plan aufzugeben, und den Pflegling für die Kunst zu erziehen. Unermüdlich war Ch. in der Uebung des Claviers und Gesanges, worin er zunächst Unterricht erhielt, und mit bewundernswerthem Eifer, daher aber auch bestem Erfolge, studirte er nachgehends, unter der besondern Leitung seines Onkels, die Composition, ohne die übrigen Schulwissenschaften jedoch dabei zu vernachlässigen. Schon fing er an, mehrere drei- und vierstimmige Psalmen zu setzen, die Beifall erhielten, als auch sein Pflegvater und Lehrer starb. Nur momentan aber war die Störung, die dadurch sein Studium erhielt; so viel hatte er bereits gelernt, daß er sich selbst helfen konnte, und daher arbeitete er immer mit Fleiß fort. 1707 ward er mit seiner ersten Oper („Griselda") fertig; sie wurde in Piacenza aufgeführt und erhielt einen solch' glänzenden Beifall, daß er kurz darnach den Auftrag bekam, die Oper „il grande Alessandro" für Cremona zu componiren. Nachdem auch dieses Werk Glück gemacht hatte, ging er 1709 nach Spanien, um die berühmtesten Tonkünstler dort kennen zu lernen, und ihre Werke zu hören. Am 14. Januar desselben Jahrs langte er in Barcellona an, blieb daselbst einige Zeit und besuchte dann hauptsächlich Sevilla und Madrid. 1710 kehrte er nach Italien zurück, und begann sogleich die neue Oper „la Zenobia in Palmira"; 1711 ward dieselbe zu Mailand aufgeführt und dadurch sein Ruf für immer fest begründet. Bis 1722 schrieb er noch 13 andere Opern: „l'Atalanta" (1713); „l'Alessandro trà Amazzoni" (1715); „La Caccia in Etolia" (1715); „Penelope" (1716);

„l'Amalassunta, Regina de Goti" (1718); „Alessandro Severo" (1718); „l'Arsacide" (1719); „La Pace per amore (1719); „il Themistocle" (1720, in welcher bei der ersten Aufführung zu Padua die berühmte Cuzzoni sang); „il Tamerlano". (1720); „l'Innocenza diffesa" (1721); „Zenobia e Ramadisto (1722), und „Amor della patria" (1722), die ziemlich alle auf den meisten größeren Bühnen Italiens häufig und mit stets gleich großem Beifalle zur Aufführung kamen, und Ch. einen europäischen Ruf verschafften. 1723 berief ihn der Bischof von Würzburg mit dem Titel eines Raths an seinen Hof. Nach dem Tode desselben (1725) erhielt er vom Landgrafen Carl von Hessen-Cassel die Stelle eines Hofcapellmeisters und Musikdirectors. Zum Antritt dieses seines neuen Amts führte er seine Oper „l'Innocenza diffesa" in Cassel auf; versuchte sich als Componist jedoch von der Zeit an mehr im Kirchenstyle, wie viele im Manuscript verbreitete Messen, Psalmen und Oratorien beweisen. Gedruckt ist davon leider Nichts. 1726 machte er eine Reise nach England, hielt sich 10 Monate lang in London auf und gab daselbst ein Buch Cantaten heraus, worauf ihn die dortige Königl. Academie der Musik zu ihrem Mitglied ernannte. 1731 wurde er vom Könige von Schweden, der damals zugleich Landgraf von Hessen-Cassel war, nach Stockholm berufen; das rauhe Klima daselbst aber war seiner Gesundheit nachtheilig und er mußte den König um die Erlaubniß zur Rückkehr nach Cassel bitten, die er auch 1734 nebst Verleihung des Titels eines Königl. Schwed. und Landgr. Hess. Hofraths und Capellmeisters, und der Zusicherung eines lebenslänglichen jährlichen Gehalts von 1000 Thlrn. und 2 Pferdsrationen erhielt. Er starb in Cassel 1757, nachdem er vorher noch mehrere vortreffliche Clavierfachen, als Sonaten, Fugen und dergl., auch einige Ouverturen und Sinfonien für Orchester durch den Druck veröffentlicht hatte. Opern hat er keine weiter componirt. Gerber erzählt, daß zu seiner Zeit noch mehrere Sonaten von Ch. Lieblingsstücke der Dilettanten gewesen seyen, und in der „Gallerie Casselscher Tonkünstler", welche 1806 erschien, wird versichert, daß unter Andern die Oper „l'Innocenza" Sachen enthalte, welche ohne großen Contrast in eine der modernen Opern jener Zeit eingeschaltet werden könnten; mit so viel Geschmack, und in einem solch' galanten Style seyen sie geschrieben. Auffallen muß, daß Ch. auch während seines langen Aufenthalts in Deutschland niemals wieder seinen ursprünglich deutschen Namen Keller führte. T.

Chelys. Ueber die Bedeutung dieses Worts herrschen viele irrige Meinungen. Einige Lexicographen erklären es geradezu für den allgemeinen griechischen Namen unsrer Laute oder Lyra. Unstreitig sind die alten griechischen Schriftsteller selbst an diesem Irrthume schuld, indem man auch bei ihnen die Ausdrücke χέλυς, λύρα, κιθάρα so oft mit einander verwechselt findet, daß man kaum herausfinden kann, ob ein Unterschied unter allen dreien noch statt hatte oder nicht. Die Chelys ist die sogenannte Leyer des Mercurius, also hinsichtlich ihrer Form noch sehr verschieden von der nachmaligen eigentlichen Lyra und Zither der alten Griechen. Es war die Lyra in ihrer Urgestalt, die erste Art derselben, überhaupt das erste Saiteninstrument, welches die Griechen kannten. Diese nämlich glaubten, Mercurius (von ihnen Hermes genannt) habe das Saitenspiel erfunden, indem er über die Schaale einer todt gefundenen Schildkröte ein Leder gespannt, an beiden Seiten derselben Arme angebracht und zwischen diese 7 Saiten, unten an die Schildkrotschaale und oben an einen Queerbalken befestigt, gespannt habe, und weil Chelys bei ihnen die Schildkröte hieß, so benannten sie auch das so entstandene Instrument mit diesem

Namen. Propertius (Libr. IV. El. 6) nennt daſſelbe daher auch Lyra testudinea — die ſchildkrötenförmige Leier. Vergl. auch Aratus in ſeinen Phaenomenis, und Scaliger in Notis ad Manilium p. m. 420, wo derſelbe zuerſt auf den Unterſchied zwiſchen Chelys und Zither aufmerkſam macht. Abbildungen von einer altgriechiſchen Ch. liefert Sperling in ſeiner „Dissertat. de Furia Sabina“ pag. 68 und 69, von den Münzen des Nerva und Trajanus, wo über einer eyrunden Geſtalt (Schildkrotſchaale) ſich ein dünner Rahmen mit 7 Saiten befindet, welche unten an jene Geſtalt angeknüpft ſind. Im Deutſchen heißt die Ch., dieſer ihrer Geſtalt wegen, auch wohl Kugelharfe des Mercur, weil ſie, wie Homer und Lucian erzählt, wie eine Harfe, und nicht wie eine Zither, geſpielt wurde. Vergl. übrigens auch die Artikel Lyra oder Laute. Dr. Sch.

Cheron, 1) André, war Muſikmeiſter bei der Pariſer Oper ſeit 1734 und lange Zeit auch Orcheſterdirector; um 1752 aber ſpielte er die Orgel. Kurz darauf ward er penſionirt, und ſcheint 1764 geſtorben zu ſeyn. Er hat viele Motetten componirt, die ſehr gerühmt werden. Auch ſagt man ihm nach, daß er dem Leclair beim Componiren geholfen habe, und verſichert unter Anderem, daß von dem ganzen erſten Buche der Sonaten Leclair's dieſem nichts als die Melodie gehöre; alles Uebrige, als Baß, Harmonie ꝛc. des Ch's Eigenthum ſey. Ein beſonderes Verdienſt erwarb derſelbe ſich durch die Gründung einer öffentlichen Singſchule in Paris, in welcher hauptſächlich unter ſeiner Leitung mehrere der vortrefflichſten Sänger gebildet worden ſind. — Ein anderer Cheron, deſſen Vornamen wir nicht wiſſen, ſtand ſeit 1780 als erſter Baſſiſt bei der großen Oper zu Paris. Er war daſelbſt 1755 geboren; gegen 1790 nahm ſeine Stimme bedeutend ab, und um 1800 ward ſein Geſang als ein ſehr mittelmäßiger geſchildert, weshalb man ihn denn nach und nach auch in den öffentlichen Nachrichten ganz überging.

Cherubini, Maria Ludwig Carl Zenobius Salvator, Director des Conſervatoriums in Paris, Ritter des St. Michaelordens und Mitglied des Nationalinſtituts, wurde am 8. Sept. 1760 in Florenz geboren, und ſtudirte die Compoſition zuerſt bei Barthol. Felici und deſſen Sohn Alexander, ſo wie bei P. Bizzari und Coſ. Caſtrucci. Schon in ſeinem 13ten Jahre trat er in ſeiner Vaterſtadt mit einer Meſſe und einem Intermezzo als Componiſt auf, und ſetzte ſpäter Mehreres für die Kirche und für die Bühne, was Sarti's Aufmerkſamkeit auf ſich zog, den er daher zu ſeinem ferneren Lehrer in der Compoſition wählte. Zwei Jahre lang verweilte er bei demſelben in Bologna, während welcher Zeit er ſchon anfing, regelmäßig für die Bühne zu arbeiten. In den Jahren 1780—1788 ſchrieb er 11 italieniſche Opern für verſchiedene Theater Italiens, worunter „Adriano in Siria“, „Ifigenia in Aulide“ und „Alessandro nell' Indie“ als die bedeutendſten genannt werden. Erſtere ward 1780 in Livorno aufgeführt, von den dortigen Kunſtkennern aber für zu gelehrt gehalten, als daß ſie auf den Beifall des größeren Publicums hätte Anſpruch machen können; beſſer verſtand man die dritte in Mantua, wo dieſelbe 1784 zur Aufführung kam; und ein noch größeres Glück machte die zweite 1788 zu Turin. 1784 ging Cherubini, bereits als Tonſetzer von Ruf, nach London, wo er zwei Jahre blieb, und dort die komiſche Oper „La Finta principessa“ und die ernſte „Giulio Sabino“ componirte, die ihrer ſchlechten Beſetzung wegen aber keinen großen Beifall fanden. Glücklicher war er in Paris, wohin er 1786 berufen wurde, und das er, einige kleine Reiſen abgerechnet, um an an-

dern Orten, namentlich zu Turin, seine Opern zur Aufführung zu bringen, nie wieder verlassen hat. Sein großes Talent kam seinem Alter stets zuvor, so daß auch die leidenschaftlichsten Intriguen älterer Tonsetzer nicht vermochten, den in Riesenschritten zunehmenden glücklichen Erfolgen seines rastlosen Bestrebens Einhalt zu thun. Er componirte dort zuerst die Oper „Demophoon", die 1788 zur Aufführung kam, und als ein wahrhaft großartiges Werk neben seiner, später (1797) erschienenen „Medea" stand. Ist dieselbe auch wenig bekannt geworden, so gehört sie unstreitig doch zu den erhabensten Compositionen dieses geistreichen Dichters. Unter den vielen einzelnen Tonstücken, die er darauf für das damals in Paris bestehende italienische Theater schrieb, zeichnen sich besonders ein Quartett in seinem „Viaggiatori felici" und ein schönes Terzett „son trè", das in Cimarosa's „Italiana in Londra" eingelegt wurde, durch eine ächt italienische Lebendigkeit aus. Von nun aber zog sich seine Muse von allen Kleinigkeiten zurück, und ein classisches Werk auf das andere folgte aus des genialen Tonsetzers fruchtbarer Feder. Zuerst „Lodoiska", bei deren Aufführung 1791 das Publikum sich nach jeder einzelnen Nummer erhob, und ihm ein stürmisches Bravo zurief, dann „Elisa" (1794), „Medea" und „der Portugiesische Gasthof" (1798). Diese Oper war es, welche dem Präsidenten des Nationalinstituts, Baudin, bewog, dem Directorium Ch., nebst noch drei andern Tonkünstlern, als einen solchen Mann zu nennen, der sich in der Kunst rühmlichst auszeichne, worauf sein Name dann zuerst im Directorium und darauf im ganzen Circus herum von Herolden als preiswürdig öffentlich ausgerufen wurde. Nach Deutschland verpflanzte sich sein Ruf zuerst durch den „Wasserträger" („les deux journée"), der ein Meisterwerk ist, in welchem sich Fülle, Harmonie, Kraft und Erhabenheit mit den angemessensten Characteren vereinen. Von seiner Oper „Anakreon" (1803) hat sich leider nur noch die Ouverture erhalten, und wenn seine „Faniska", die er 1806 in Wien, wohin er 1805 zu deren Composition berufen worden war, zur Aufführung brachte, nicht so allgemein ansprechen wollte, wie die ihr immerhin ähnliche „Lodoiska", so war nur ein Mangel an allgemeiner Faßlichkeit daran schuld: den Laien erschien sie zu gelehrt, den Kennern zu classisch für die Oeffentlichkeit, indem ihr eine Tiefe, eine Kraft und ein Feuer zugesprochen werden mußte, daß sie, wie dies bei den meisten von Ch's Werken der Fall ist, hauptsächlich auch wegen der vielen erschütternden Ueberraschungen und der leider nicht selten zu üppigen Anwendung seiner reichen harmonischen Hülfsmittel, nur durch ein oft wiederholtes Hören verstanden werden könnte. Nach Paris zurückgekehrt schrieb er zunächst mehrere beliebte Romanzen, z. B. „Armidens Gürtel" aus „Tasso", auch sehr gefällige Duette und Märsche, und dann die Oper „Abenceragen" (1813), die 1828 auch in Berlin zur Aufführung kam, aber eine zu großartige Tondichtung und zu ernst für eine Zeit ist, welche an dergleichen gediegenen Musikwerken, ohne vielen äußeren Pomp, meist keinen Geschmack mehr findet. Die Rückkehr der Bourbons nach Frankreich gab der Thätigkeit Ch's eine veränderte Richtung, indem er als Königl. Capellmeister die Leitung der Musik in der Hofcapelle (in den Tuillerien) übernehmen mußte. Diese Function verschaffte ihm Gelegenheit, sein ausgezeichnetes Talent für die kirchliche Composition geltend zu machen, und ihr verdanken wir die schönen Messen, Psalmen, Versetten ꝛc., deren tiefer Eindruck jedem, welcher sie unter des Componisten eigener Leitung vortragen hörte, unvergeßlich bleiben wird, so viel Trockenheit und Kälte ihnen auch, nach der Aussage kleinlicher Buchstabenkrittler, ankleben

soll, die, unfähig den großen Reichthum musikalischer Ideen zu schätzen, und eine solch' ätherische Sprache, wie Ch. in seinen solennen Messen z. B. und seinem Requiem redet, zu verstehen, nur die todte Note anschauen, und, selbst eingeschraubt in ein steifes Regelwerk, nur nach kalten Linien ein Kunstwerk messen, das über alle formelle Aeußerlichkeit hinaus mit Kühnheit sich aufzuschwingen strebt zu dem höchsten Ziele der einzig wahren Schöne. Nicht ganz gelähmt war dabei jedoch seine Thätigkeit für die Bühne: es erschien sein „Pygmalion", und 1821 „Blanche de Provence, ou la Cour des Fées", woran auch Berton, Boieldieu, Kreuzer und Paer Theil hatten. Auch hatte er damals schon (1820) den ersten Act von der komischen Oper „Ali Baba" vollendet, an deren Fortsetzung ihn aber mehrere amtliche Obliegenheiten, welche eine abermalige Veränderung seiner Lage mit sich brachte, bis zum Jahre 1828 hinderten. 1830 erschien dieselbe fertig, und 1833 ward sie zu Paris und am 27. Februar 1835 auf der großen Opernbühne zu Berlin aufgeführt. Niemand hörte es dem Werke an, daß es zu so verschiedenen Zeiten entstanden ist; der Greis hat sich in ihm verjüngt; wie ein Knabe tändelnd, ein Jüngling muthig heranstrebend und ein Mann kräftig wirkend, steht er da; durchgehends herrscht darin Ch's großartiger Geist, der sich mächtig und hehr, wie auf Adlersschwingen, hinweghebt über alle magere Wirklichkeit, seine von Alter und Schwächlichkeit niedergedrückte und nach und nach viel gefaltete Hülle gleichsam verachtend; unverkennbar schaut daraus seine umfassende Kenntniß aller der Mittel hervor, die eine angemessene theatralische Wirkung zu schaffen vermögen, und es war bei der ausgezeichneten Tüchtigkeit des Berliner Orchesters und bei dem ernsten Bemühen der Sänger einem Namen, wie Ch., der neben Mozart und Beethoven genannt wird, Gerechtigkeit wiederfahren zu lassen, vorauszusehen, daß die Oper an dem Orte, wo man in Deutschland zuerst des Componisten Verdienste anerkannte, auch von dem Publikum die ihr gebührende Würdigung erhalten und häufige Wiederholungen erfahren werde. Eine weitläuftige Recension darüber steht in der Leipz. musikal. Zeitung vom Jahre 1835 Nr. 11. — Von jeher war Ch. kränklich, dennoch liegt in seiner ganzen äußeren Haltung, in der zerbrechlichen Form, in welcher jener ewig große Geist lebt, ein edles Selbstbewußtseyn, eine augenblicklich Vertrauen einflößende würdige Biederkeit, eine stolze Erhabenheit, vor der ehrfurchtsvoll der reine Kunstjünger seine Knie beugen möchte, und die auch nicht durch den geringsten Flecken von jener lächerlichen Künstlereitelkeit, mit der sich gewöhnlich die Ohnmacht und Schwäche umhüllt, verunstaltet oder beschmutzt ist. Er ist ein bescheidener Mann, stets bemüht, durch Rath und That zu helfen und zu verbessern, wo es Noth thut; auf die Bildung eines guten Geschmacks in der Anstalt, welcher er als erster Lehrer vorsteht, hat er daher einen großen Einfluß ausgeübt. Er ist durchdrungen von Achtung vor jedem großen Talente, nähret z. B. eine wahrhafte Pietät für Haydn und Mozart, deren Studium er sich von jeher auch sehr angelegen seyn ließ, und weiß auch mit liebevoller Nachsicht das Gute zu schätzen, was Zufall vielleicht oder Glück auf einen minder fruchtbaren Boden hervorbrachten, ohne jedoch dabei in dem schönen Gefühle der Selbstkraft geschwächt zu werden, das jedem Künstler nothwendig ist zu dem Gelingen seiner Arbeit, und ohne welches, ohne welche selbststärkende, selbsterhebende Leidenschaft überhaupt in der Welt wohl nie etwas wahrhaft Gutes und Großes geleistet werden kann. Als er aufgefordert wurde, Haydn seinen „Wasserträger" zu widmen, antwortete er mit ehrfurchtsvoller Bescheidenheit: „Noch nie habe ich etwas geschrieben,

was dieses Meisters würdig wäre"; als Napoleon aber nach der Aufführung seiner Trauercantate auf den Tod des Generals Hoche, die neben einer andern von Paisiello am 28. December 1797 in einer Versammlung des Conservatoriums in Gegenwart Bonaparte's und verschiedener Minister statt hatte, wie einst Kaiser Joseph zu Mozart, zu ihm sagte: „Wahrhaftig eine herrliche Musik, aber viele Noten!" antwortete er, seine Würde als Künstler behauptend: „Und doch nicht eine zu viel!" Dafür freilich erhielt er auch die 1000 Zechinen nicht, welche Napoleon als Preis für jene Cantate ausgesetzt hatte. — Als großes Verdienst muß ihm sein Anschluß an die classisch deutsche Schule angerechnet werden, um so mehr, als er, ein geborner Italiener, sich so lange schon als Franzose einbürgerte. Stets war er bemüht, deutsche Musikwerke, namentlich von Mozart, Beethoven und Haydn, mit dem größten Glanze in Paris zur Aufführung zu bringen. Das anerkennend überreichte ihm der Fürst Esterhazy, bei seiner Abreise von Paris 1810, einen schön gearbeiteten Ring von 4000 Thalern an Werth. Die unübertreffliche Präcision im Vortrage, wodurch das Orchester des Pariser Conservatoriums glänzt und das fast Unglaubliche leistet, ist mehrentheils sein Werk, der Erfolg seiner eigenen Präcision, der nachsichtslosen Strenge und ernsten Genauigkeit, mit welcher er selbst als Director zu Werke geht. — Meisterlich gelungen sind von seinen kleinern Werken „Achille à Scyros" (ein großes Ballet), und der „Chant sur la mort de Jos. Haydn" — ein Nachruf dem Hochverehrten, wie ihn herzlicher kaum das fromme Kind, aus dem Innersten seiner Seele hervortönend, tief trauernd dem verklärten Vater in jene himmlischen Gefilde sehnsuchtsvollst nachsenden kann. Auch ist noch die „Gesangslehre des Pariser Conservatoriums" zu nennen, welche er mit Mengozzi, Garat, Gossec, Mehul u. A. zusammen bearbeitet hat. — Eine ausführliche Biographie Ch's erschien 1810 zu Erfurt. XYZ.

Chevalet heißt bei den Franzosen der **Steg** (s. dies.) auf den Geigeninstrumenten. Vergl. auch **Geige**.

Chevalier (der Vorname ist nicht bekannt geworden), in den Jahren 1796 und 1797 Schauspieler an dem französischen Theater zu Hamburg, war auch ein beliebter dramatischer Componist, als welcher er mehrere kleine Operetten, Intermezzi und Singspiele auf's Theater brachte. Ostern 1798 folgte er seiner Frau nach Petersburg. Diese nämlich, **Madame Chevalier**, war erste Sängerin an genanntem Theater, von den vorzüglichsten Meistern in Paris, wo sie früher auch in der italienischen Oper mit Beifall gesungen hatte, zu einer vielseitig gebildeten Künstlerin erzogen, und daher in Hamburg der Gegenstand der allgemeinsten Bewunderung, die sie namentlich durch ihre vortreffliche Darstellung der Isaura im „Barbe bleu" bis zum Enthusiasmus zu steigern wußte, und erhielt im März 1798 den Ruf nach Petersburg mit 10,000 Rubel und 2 Benefice-Vorstellungen jährlichen Gehalt, den sie jedoch nicht anders annehmen konnte, als wenn man auch ihren Gatten dort anstellte. Dies geschah; jedoch nicht auf lange Zeit, denn mit dem Tode des Kaisers Paul, welcher den Mr. Ch. auch zu andern als theatralischen Geschäften gebrauchte, hörte das Engagement auf, und sie war genöthigt, mit ihrem Gatten wieder nach Frankreich zurückzukehren. Auf der Reise durch Deutschland gab sie auf mehreren größeren Bühnen noch einige erfolgreiche Gastvorstellungen, ging dann nach Paris, und kaufte sich endlich ein wohlgelegenes Landgut, um auf demselben die wohl erworbenen Reichthümer in

Ruhe zu genießen. Ihr Abschied-Benefice in Hamburg brachte ihr über 12,000 Mark Beo, und an Pretiosen, welche sie an allen Orten geschenkt erhielt, soll sie überreich gewesen seyn. Das Alles war jedoch wohl mehr Erfolg ihrer anziehenden persönlichen Aeußerlichkeit, als ihrer eigentlichen musikalischen Kunstleistungen. So hieß es auch in den „rheinischen Musen" einst von ihr: „Sie vereinigt mit einer niedlichen, wellenförmigen Figur ein reizendes, ausdrucksvolles Gesicht und das raffinirteste, hinreißendste Mienenspiel u. s. w. Ihr Gesang dagegen, als musikalische Künstlerin betrachtet, ist, wie der Gesang der meisten Franzosen, wenig bedeutend, aber der Ton ihrer Stimme, in ruhigen Momenten, giebt einen angenehmen, sonoren Wiederklang". B.

Chevessaille, Violinvirtuos, derzeit im Orchester der großen Oper zu Paris angestellt, hat auch mehrere schätzenswerthe Sachen für sein Instrument componirt, die besonders Dilettanten, welche bei Uebung der Violine hauptsächlich Unterhaltung suchen, empfohlen zu werden verdienen; sie bestehen in vielen Variationen für die Violine über beliebte Thema's. Auch für die Flöte und die Clarinette hat er einige dergleichen gesetzt, die jedoch weniger der Beachtung werth sind. Seine „Nouvelle méthode de Guitarre", welche bereits die vierte Auflage erlebt hat, läßt vermuthen, daß er auch dies Instrument fertig spielt; sie verräth viel gründliche Kenntnisse desselben, und hat ihrer zweckmäßigen Anordnung wegen manche Vorzüge vor den meisten anderen Werken der Art. Die „Méthode de Violine", welche er früher schon bei Joly in Paris herausgab, ist dagegen nichts anders, als ein wohl zusammengetragener Auszug aus den größeren Violinschulen von Baillot und Anderen, und hat daher auch eine geringe Theilnahme, sowohl in Frankreich als in Deutschland, gefunden. hr.

Chiarellus, Andreas, Lauteniſt, wurde geb. zu Messina in Sicilien um 1675, und in Neapel und Rom für die Kunst gebildet. Nach seiner Zurückkunft in seine Vaterstadt erregte er als Virtuos auf der Arciliuto große Bewunderung. Die Composition studirte er für sich; konnte aber keine große Thätigkeit in derselben entwickeln, da er schon 1699, im 24sten Jahre seines Lebens, starb. Was wir von ihm besitzen, besteht in einigen Sonaten für die Violine, Orgel, Theorbe und den Violon, die 1699 in Neapel gedruckt wurden.

Chiavacci, Vincenzo, besonders merkenswerth als der Gründer der Opera buffa in Warschau, welcher er auch von 1801 an als Director vorstand, wurde geb. zu Rom 1760, und soll schon gegen 1785, in welcher Zeit er sich in Mailand aufhielt, mehrere in Italien sehr beliebte Opern componirt haben, von denen aber in Deutschland keine bekannt geworden ist. Hieher kam er 1796; hielt sich eine Zeit lang in Wien auf, wo er 1799 drei Rondo's und zwölf Arietten für das Clavier herausgab, die von Sachverständigen öffentlich als sehr zweckmäßige Uebungsstücke empfohlen wurden, und ging dann 1800 nach Warschau, wo er dann auch gegen 1815 sein Leben beendigt zu haben scheint. Compositionen sind nicht mehr von ihm herausgegeben worden; doch soll er noch Vieles für Clavier und Violine gesetzt haben, was des Druckes werth gewesen wäre, und sich auch in seiner nächsten Umgebung durch Abschriften verbreitet hat.

Child, William, Dr. der Musik zu Oxford, wurde geb. zu Bristol 1606, und erhielt seine musikalische Bildung von dem Organisten an der dasigen Cathedralkirche, Elvay Bevin. 1631 ward er Baccalaureus der

Musik zu Oxford, 1636 Organist an der St. Georgen-Capelle zu Windsor, und darauf Organist an der Königlichen Capelle zu Whitehall; nach der Restauration Königlicher Cammermusikus und Singmeister an der Königlichen Capelle, und 1663 endlich Dr. der Musik zu Oxford, bei welcher Gelegenheit ein feierlicher Act in der Marienkirche daselbst statt hatte. Er starb 1697. Neben anderen wohlthätigen Vermächtnissen ist auf seinem Grabsteine auch rühmlichst erwähnt, daß er eine lange Zeit den Chor der Capelle zu Windsor auf seine eigene Kosten erhalten habe. Seine Werke bestehen in vielen Kirchensachen, namentlich in dreistimmigen Psalmen, in welchen er den italienischen Styl nachzuahmen suchte, in Catches, Canons, Anthems und anderen geistlichen Compositionen, von denen mehrere sich in den noch vorhandenen größeren Sammlungen, besonders denen von Hilton, befinden. In Boyce's Sammlung stehen von ihm „Services and full Anthems", unter welchen sich besonders die Messe in C-Moll und eine andere in D-Dur auszeichnet, wegen des Feuers und des Reichthums an Harmonie, die darin herrschen. Bei Gelegenheit der letzterwähnten Messe erzählt man, daß, als er einstmals eins seiner Anthems dem Chore zu Windsor vorgelegt habe, dasselbe den Sängern so leicht und einfach vorgekommen wäre, daß diese ihren Scherz damit getrieben hätten, um so mehr, da man gewöhnlich über seine leichte und populäre Manier zu spotten pflegte. Hierauf habe er dann obige D-Dur Messe gesetzt, um zu zeigen, daß er auch etwas Reichhaltigeres und so zu sagen Kunstvolleres liefern könne. Der große Unterschied zwischen diesem und seinen früheren Tonstücken erregte bei vielen seiner Gegner Zweifel, ob er wirklich der alleinige Componist dieser Messe sey. Sein Bildniß befindet sich in Hawkins Geschichte Bd. 4. pag. 414. Es ist dies eine Copie von dem Bildnisse in Lebensgröße, welches noch jetzt in der Musikschule zu Oxford aufgehängt ist. G.

China — Chinesische Musik. Die über China und die Chinesen uns geläufig gewordenen Vorstellungen lassen unter dem Rubrum „chinesische Musik" etwas überaus Seltsames, ja Lächerliches erwarten, das höchstens ein Gegenstand unserer Neugier, oder einer der müßigen und doch unerläßlichen Artikel in der Musikgeschichte seyn könne. In der That ist auch sogleich zuzugeben, daß die Tonkunst der Chinesen, eben sowohl, und noch mehr wie irgend eine andere ihrer Künste, für uns durchaus keine künstlerische Bedeutung haben kann, und daß sich ihr genug Kindisches, ja in unsern Augen Lächerliches angehängt hat, wie wir es eben von dem gelben Volke in Osten gewohnt sind, das uns übrigens unsere Geringschätzung hundertfältig zurückgiebt. Aber wir dürfen uns nicht übereilen. Sehen wir genauer hin, so finden wir Grund genug zu einem ernstern Interesse, bei dem die selbstgefällige Lachlust bald verstummt. Wenn wir zuvörderst jenem Zug unserer Wißbegierde folgen, der uns aller Dinge Grund und Anfang suchen läßt, so führt uns der Faden der Untersuchung nach China; hier und nirgend anders finden wir den Beginn der Tonkunst, nämlich die Stelle, wo zuerst die Naturlaute und der Naturgesang, bis dahin der unstete Ausbruch eines unbewußten Instincts, von dem Menschengeiste in eine vernünftige Ordnung gebracht, festgehalten, zu vernünftigen, zu Kunstzwecken verwendet werden. Die erste Periode der Tonkunst wird in China gelebt; und unser Interesse wächst, wenn wir gar erfahren, wie lange vor den Versuchen aller anderen Völker die Cultur der Musik in China ihre Stätte gefunden hat; seit mehr als 4000 Jahren ist sie Gegenstand der Staatsfürsorge, seit mehr als 2637

Jahren vor Christi ist ihr System gegründet. Nur die Indier machen auf ein gleiches oder höheres Alter für ihre Musik Anspruch; aber sie fallen mit ihrem Anspruch und ihrem Musiksystem in den Nebelkreis der Sage, da ihren Behauptungen und Mittheilungen Bestimmtheit und Beweis fehlen, da sie selbst den Verlust der alten Gesangweisen und den Verfall der Musik beklagen, ohne doch über den ehemaligen bessern Zustand Auskunft zu geben. Die Braminen behaupten noch im Besitze der alten geheimen Kunst zu seyn. Aber wo wird dieses Geheimniß bewahrt? Man sagt, in Bengalen. Aber in Bengalen wird man nach Kachemir verwiesen; dort sollen wir uns bei den Birmanen Auskunft holen, oder in den Thälern und Höhenzügen des Ghautgebirges; und da versichert man uns, nur in Bengalen lebe das Geheimniß noch fort. — Die Chinesen unserer Tage beklagen ebenfalls den Verfall ihrer Musik. Aber sie behaupten nicht blos, sie beweisen den frühern und höhern Zustand; ihr Musiksystem liegt in zahlreichen Schriften vollständig entwickelt vor uns *) und ihrer Musikstücke ist eine hinlängliche Anzahl aufgezeichnet. Für die Kunstgeschichte ist also dieses Volk entweder das älteste, das eine Tonkunst gehabt, oder doch jedenfalls der zuverlässige Zeuge vom ältesten Zustande der Musik, der bei ihm, und vielleicht auch in Indien, statt gefunden. Nur im Vorbeigehen sey erwähnt, daß die Ueberlieferungen der Chinesen von ihrer Musikperiode wo nicht vollständiger, doch jedenfalls anschaulicher scheinen (denn noch jetzt kann man ihre alten Musikweisen hören) als die uns näher stehender Völker, namentlich der Griechen; es soll darauf kein Gewicht gelegt werden, da man der Meinung seyn darf, daß wir von der Musik der Griechen, so unvollständig die Nachrichten über sie in mancher Beziehung sind, doch das Wesentliche wissen, oder uns vorstellen können. Wenn wir aber gar finden, daß die Tonkunst der Chinesen wenigstens nach der Seite der Tonlehre hin der der anderen Völker des Alterthums überlegen, ja in dieser Richtung vor Jahrtausenden weiter vorgeschritten war, als unsere eigene vor wenig Jahrhunderten, daß namentlich sie allein das Tonsystem von 12 halben Tönen im Raume der Octave vollständig entwickelt vor sich liegen hatten, als sich die Griechen noch in den Doppeltönen, halben, drittel- und Vierteltönen ihrer chromatischen und enharmonischen Tongeschlechte bemühten; daß sie allein einen Anfang mit dem Notenliniensystem machten, der bei aller Unbehülflichkeit nicht blos ihrer Musikweise vollkommen genügte, sondern auch ein entschiedener Fortschritt zu nennen ist aus dem alten Wust der alten Zeichensprache zu einer die Höherbildung der Kunst erst möglich machenden Notenschrift; wenn wir endlich im Grunde ihres Systems auf manche tiefsinnige Idee treffen, die dem leichtern, nach ganz andern Seiten strebenden Griechen fremd und fern bleiben mußte, so kann es nicht fehlen, daß an die Stelle kalter Aufmerksamkeit auf den Anfang der Kunst-Entwickelung ein wärmerer Antheil tritt, erweckt an dem Fühlen und Sinnen des Menschengeistes, der damals vor Jahrtausenden am fernsten Gestade des Ostmeeres, im Quellengemurmel des gelben Stromes, im Zauberflöten der Natur und in der Weise seines lebendigen Worts sich selbst suchte, sich zu fassen, zu begreifen strebte, wie jetzt in unserm Hain, im Orgelklang unserer Dome, in dem Seelenwort unserer Sprache. Es ist wahr, diese Anfänge haben nicht weiter geführt. Der Chinese ist stehen

*) Amiot (Memoires concernans l'histoire des Chinois, Tome VI. Paris 1780), der uns zuerst befriedigende Nachrichten über chinesische Musik mitgetheilt hat, führt allein 69 theoretische Werke auf.

geblieben, wo er vor Jahrtausenden stand, in seiner Musik, wie allerwärts; und so wie er vor uns steht, erkennen wir, daß er gar nicht weiter hätte vorschreiten können. Es ist auch wahr, dieselben Entdeckungen, die wir in solcher Frühe bewundern, diese eben als tiefsinnig gepriesenen Ideen zeigen sich in kindischer Form oder verkehrter, absurder Anwendung; es ist eben die Schulzeit des Menschengeistes, in der er sinnreiche Apperçu's zu machen, aber nicht zu benutzen weiß und zu einem rechten Ziel kindisch verdreht hinarbeitet, bis ihm das Ziel selbst in Vergessenheit entschlüpft. Aber eben da erinnert uns die Geschichte an die Hoheit und Größe der Menschenbestimmung, wo sie uns die Jahrhunderte vorzählt, deren es bedurfte, um unsere Geisteswelt so weit aufzubauen; wo sie uns die Völker gleich so viel Individuen vorüberführt, jedes der Träger Einer Idee, — öfters nur eines Irrthums, der vom Menschengeiste durchlebt werden mußte, um überwunden zu seyn. Es wäre nur blöder Einsicht möglich, die Arbeit eines Volkes gegen unsere gering zu schätzen, die wir uns auf den Schultern der Jahrhunderte emporgewiegt sehen, um unsere Nachkommen wieder auf unsern Schultern höher zu heben. Damit aber endlich auch der Verdruß uns erspart werde, daß die chinesische Musik selbst uns fern und ungenießbar bleibe, muß ihr Grundklang noch bis in unsere Tage, in unser Nord-Europa hinüberwehen, und im Verein mit innigverwandtem Lied unsere Brust zu Mitgefühl und Mitgesang erwecken. Die Grundmelodie, das Tonsystem des alten fernsten Osten tönt wieder von den runden Hügeln Hochschottlands *). Auf denselben Tönen, in die sich die alte Musik der Chinesen eingeschlossen, — aber in freier, kühner, reicher Weise, wiegt sich der Gesang Ossians, noch heut' im Munde der Fischer, schallt hinab vom Fels in die Wasserwüste und tönt zurück vom Kahne über die gährenden Wellen, hingleitend an den langen Bergwänden, Wiederhall der Meeresgrotten und Felsen, begleitet und unterbrochen vom Nordsturm. Und wenn wir am einsamen Clavier diese Weisen versuchen, ihr freier Adel, ihre eigne uns wie verwandte Wehmuth, treffen sicher das Herz. Die Chinesen nun, so fern ihre Musik auch dem freien Liedschwunge des Gaelen geblieben, halten wenigstens die Ehren dieser Kunst, wie sie eben dieselbe verstanden, fest durch fürsorgliche Staatsgesetze, in Lehre und Mythe. Hoang-ty, der Herrscher des Ostreichs vor vierthalb tausend Jahren, befiehlt dem Weisen Lyng-lü, die Musik zu ordnen. Der Diener zieht sich aus dem Treiben des Hofs, aus dem Geräusche der Stadt zurück, und wendet sich in den Nordosten, in das Land Si-jung (die heutige Choschot-Mongolei), wo die schönsten Bambusstauden wachsen. Hier schneidet er Stauden zu Pfeifen, von Knoten zu Knoten des Gewächses, und vergleicht ihre verschiedene Tonhöhe, findet den Ton auf, der mit seiner Stimme einklingt, wenn sie ruhig spricht, vernimmt diesen Mittelstimm- oder Sprachton im Einklange mit dem Gemurmel der Quelle des gelben Stromes. Der Wundervogel Jung-hoang fliegt herzu; er läßt sechs unvergleichliche Töne hören, das Weibchen sechs andere, deren einer mit der Stimme des Weisen, wenn er ruhig redete, und dem Rieseln der heiligen Quelle zusammenklang. Lyng-lü hat die zwölf Töne (Halbtöne) erlauscht, aus denen er seine Tonleiter bindet, bis zum ominösen dreizehnten, der Zahl des Endes, wo eines neuen höhern Lebens Beginn, wo der Anfang wiederkehrt in Verjüngung, — bis zur Octave. — So deutet die Mythe im Geleit der Geschichte auf Erfindung (oder Reglung) des Blasinstruments

*) Necker, de Saussure Voyage en Ecosse et aux Hebrides (Paris 1821) Tome III. p. 355.

(naturgemäß den Saiteninstrumenten vorangehend), dessen Tonhöhe mit Naturlauten und dem Sprachton concordirt wird. Der Weise abstrahirt vom Sprachton, Naturklang und der Tonreihe des erfundenen Instruments, nicht ohne wunderbare höhere Leitung, die vollständige Scala der zwölf Halbtöne, in die auch wir unsere Octave theilen unter wissenschaftlicher Gewähr. Auch diese fehlt dem chinesischen Weisen nicht; er schreitet zur Messung und Berechnung der Töne, um akustisch festzustellen, was er erlauscht, oder auf wunderbarem Wege erfahren hat. Das Verfahren erinnert freilich — an die Schulzeit. Um nämlich den cubischen Inhalt seiner Röhre zu finden, füllt er sie mit Schu-Körnern (einer Art großer hartkörniger Hirse) und bestimmt darnach die Dimensionen. Das Rohr des tiefsten oder Haupttons findet er 100 Körner lang, dieselben nach ihrem kleinsten Durchmesser an einander gelegt; drei Körner an einander gelegt (nach ihrem größten Durchmesser) geben den Durchmesser des Rohrs, 1200 den Cubikinhalt. Der Hauptton heißt ihm Kung (Kaiserpallast), das Rohr desselben Hoang-tschung (gelbe Glocke, Urerde) — denn es ist Gelb die erste der fünf Hauptfarben und das Princip aller Kräfte. Den Cubikinhalt des Rohrs nennt er Fen, ein Rohr dieses Maaßes Yo; es werden erst nach dem größten Durchmesser der Körner, dann nach Decimalzahlen die Maaße festgesetzt:

von 10 Fen (gleich 10 Linien) = 1' = Tsyn,
„ 10 Tsyn = 1 Tsche,
„ 10 Tsche = 1 Tschang,
„ 10 Tschang = 1 Yn

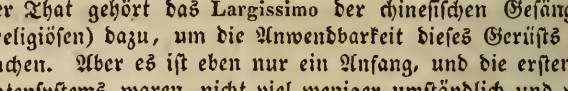
und durch Bruchrechnungen wird zum 10,000,000 Theil eines Fen fortgeschritten. Indem nun auch die Körner-Masse nach ihrer Schwere untersucht wird, gelangt der weise Tonlehrer dahin, seinen Ly (den Halbton) oder vielmehr das ihn angebende Rohr nach dessen cubischem Inhalte (auch nach der Weite und, worauf es zumeist ankommen mußte, der Länge) so wie nach dem Gewicht einer dasselbe füllenden Materie zu bestimmen. Das kleinste Gewicht aber war ein Schu-korn, deren

10 = 1 Lei,
10 Lei = 1 Tschu,
6 Tschu = 1 Tsée,
4 Tsée = 1 Leang = einer Unze.

Der Korninhalt des Yo, oder der Pfeife (Hoang-tschung), die den Grundton (Kung) angiebt, hatte also die Schwere von zwei Tsée, oder einem Loth. — Doch wir verlassen diese spitzfindigen und unklaren Ermittelungen, um zum Wesentlichern zu kommen. Dies finden wir im Tonsysteme, und zwar darin, daß die Chinesen, gleichviel ob durch Lyng-lü oder einige Jahrhunderte (wenigstens 500 vor Christus) später, ihr Zwölftonsystem (Halbtonsystem nach unserm Sprachgebrauche) gefunden und berechnet haben nach dem umgekehrten Quinten- also Quartenzirkel. Sie beginnen von dem schon erwähnten Hoang-tschung-Ton und paralleliſiren ihre Tonstufen mit den zwölf Monaten, vom November (wo ihre Wintersonnenwende fällt) anfangend. Mit Uebergehung aller Nebendeutungen, Ableitungen und der Bruchzahlen bei der Berechnung des Verhältnisses der Töne enthält folgende Tafel das Nächste:

Monde.	Namen der Lü	unsere Töne	Chinesische Verhältnißzahlen, ohne Bruchangabe, für die ersten 6 Töne.
12. October.	Yng = schung.	e	—
11. September.	U = y.	es	—
10. August.	Nan = ly.	d	48
9. Juli.	Y = tsé.	des	—
8. Juni.	Lin = tschung.	c	54
7. Mai.	Giui = Pin.	h	—
6. April.	Tschung ly.	b	—
5. März.	Kou = si.	a	64
4. Februar.	Kia = tschung	as	—
3. Januar.	Tai = tsou.	g	72
2. December.	Ta = ly.	ges	—
1. Januar.	Hoang = tschung.	f.	81.

Ausführlicheres ist nachzulesen in G. W. Fink's erster Wanderung der ältesten Tonkunst, einer auch über China's Musik höchst schätzenswerthen Mittheilung. Wir lassen nur noch (s. Beilage No. I.) aus Amiot einen Abriß des chinesischen Notensystems folgen, zur Aufzeichnung (des Anfangs) einer Hymne verwendet. In den Tafeln der Mittelsäule steht dem Sänger die vollständige Tonleiter vor Augen, die Kreise trennen die verschiedenen Octaven, von der Mittelsäule gehen Arme aus, die auf Seitenblättern links die Tonzeichen, rechts die Worte des Textes tragen. Unsere an Noten = Myriaden und Prestissimo gewöhnten Musiker werden wohl den armen Chinesen das Gelächter nicht schenken, wenn sie erfahren, daß dieser ganze Apparat nichts weiter zu Tage bringt, als — vier Noten mit Text:



und in der That gehört das Largissimo der chinesischen Gesänge (besonders der religiösen) dazu, um die Anwendbarkeit dieses Gerüsts nur denkbar zu machen. Aber es ist eben nur ein Anfang, und die ersten Versuche unsers Notensystems waren nicht viel weniger umständlich und weit weniger sicher und umfassend; kannten wir doch noch lange nicht alle 12 Stufen der Octave. — Daß sich dieses Tonsystem nicht im Beginn, unter den Händen des ersten Gründers, den sie im Lyng = lü sehen, vollständig entwickelt habe, sieht man leicht voraus. Wie früh oder wie spät auch die akustische Untersuchung der Empirie nachgefolgt seyn mag (man kann sie den grübelhaften Chinesen um ein Gutes früher zutrauen, als Anderen) soviel ist urkundlich gewiß, daß ihre alte Musik nur diejenigen sechs Töne anwendet, welche in der quartenmäßigen Entwickelung des Tonsystems *) zuerst erscheinen, nämlich a, d, g, c, f, oder, tonleitermäßig von ihrem Hoangtschung, unserm f an: f, g, a, c, d, f. Und eben diese Tonleiter, sowie ein aus ihr gebildetes Moll (f, g, as, c, des, f) ist auch die oben erwähnte Grundlage der hochschottischen Gesänge. Wohl erkannten auch die Chinesen das Bedeutsame dieser Tonleiter, die zur Abwechselung mit den ganzen Tönen statt unserer Halbtöne Terzen darbietet, und sich mit der Verzichtung auf die Halbtöne fester in sich selbst verschließt, — obwohl erst dem tiefer erregten Nordeuropäer der beseelende höhere Schwung und mächtigere Rhythmus gelang. Noch jetzt halten sie die alte Tonleiter in

*) Vergl. Kretzschmer's Ideen z. e. Theorie d. Musik (1833) S. 17. 55.

Ehren und datiren den Verfall ihrer Musik von der Zeit, wo man der alten Tonleiter treu zu bleiben aufhörte. Nach diesem Tonsysteme und von seinen fünf verschiedenen Tonstufen aus hatten nun die alten Chinesen zuerst fünf Tonarten errichtet: f, g, a, c, d — g, a, h, d, e — u. s. f. von jedem der fünf Töne. Sie maaßen denselben besondere Charactere bei; nannten die ersten, nach dem Kaiser, Kung, feierlich ernst; die zweite, Yang, den Minister gleichsam, stark und etwas scharf; die dritte Tonart, Kin, fanden sie einfach, sanft, dem Gesetz unterwürfig; die vierte, Tschee, reißend, wie die schnelle Ausführung von Staatsangelegenheiten; die fünfte, Yü, laut glänzend, den Inbegriff und die Verknüpfung aller Dinge andeutend. Die längst bekannten, hier übergangenen Halbtöne (b und e) kamen erst viel später als eine Art von Neben-Lü, als Uebergangstöne in Gebrauch, deren einen (e) sie Pien-Kung nannten, den Leitton des — oder nach dem Kung (F), den andern (h) Pien-tschée, den Leitton oder Vermittler des Tschée, oder c. Dieser Gebrauch der Vermittlungstöne leitet in die zweite Periode der chinesischen Musik, in der nicht mehr nach fünf, sondern nach sieben Prinzipen oder Grundlagen modulirt wird:

1) Hoang-tschung und Lin-tschung, — oder F und C,
2) Lyn-tschung „ Tai-tsou, — „ C „ G,
3) Tai-tsou „ Nan-ly, — „ G „ D, u. s. f.

bis zuletzt jedes Lü Grundton (Kung) seyn kann, und zu den sieben Prinzipien noch fünf Ergänzungen treten, um den Quinten- oder Quartenzirkel der Tonarten zu vollenden. — Der Uebergang in die zweite Periode wird auf 500 Jahre vor Christus gesetzt. Es sey zum Schluß beiläufig erwähnt, daß auch sie zur Memorirung ihres Tonkreises sich der Hand bedienten, wie viele Jahrhunderte später Guido Aretinus (die Guidonische Hand) und neuerdings Logier. So viel über das chinesische Tonsystem. Harmonie, in unserm Sinne, ist dem Chinesen nicht blos fremd geblieben (alle Stimmen gehen im Einklange, nur bisweilen wird die höhere, noch seltener die tiefere Octave, oder von Instrumenten die Quinte angegeben), sondern er (wie alle Asiaten) hat auch bei häufigen Versuchen der Europäer gar keine Empfänglichkeit dafür gezeigt, scheint sie vielmehr als ein ungehöriges, ordnungsloses Zudrängsel anzusehen. So ist ihm auch der Tact fremd, — und bei dem Mangel an Harmonie und der überaus langsamen Bewegung seiner Weisen entbehrlich. Das Maaß der Sprache mit den vielfachen Accenten ihrer einsylbigen Worte regelt den Gang der Töne. Dagegen haben die Ch. sich eine nicht unbedeutende Masse von Instrumenten erfunden. Es ist vielleicht ein tiefsinniger und fruchtbarer Gedanke im Hintergrunde, wenn sie davon ausgingen, daß jede Gattung der Körperwelt ihr Material und ihren Klang hergeben müsse zur Auferbauung des Klangreichs. Nur spielt sogleich die Sonderbarkeit ihrer Naturanschauung hinein und zählt ihnen folgende Materiale zu: gegerbte Thierhaut, Stein, Metall, gebrannte Erde, Seide, Holz, Bambus (den sie für eine Mittelgattung zwischen Baum und Staude ansehen) und Kalebassa oder Flaschenkürbis. Es ist übrigens nicht wichtig, in das Detail ihres Orchesters tiefer einzugehen, da überhaupt die wesentliche That der Chinesen im Gebiete der Tonkunst in der Erfindung und Bewahrung des Tonsystems beruht. Ihre Instrumente erschallen mit einander, oder auch nach einander, theils blos um die Fülle des Klangs herzustellen, die den Chinesen, wie allen Völkern des farbenschimmernden Orients, Bedürfniß ist, theils nach mystisch-religiösen, oder blos ceremonialen Gesetzen. Aus ihrer ersten Classe nen-

nen wir den Tu-ku von Chennoung, die älteste Art Trommel, von gebrannter Erde geformt, mit zwei Thierfellen überspannt, später auch von Cedern, Sandel- oder anderm wohlriechenden Holze verfertigt und bemalt, auch bisweilen an den zwei Seiten des Körpers mit zwei kleinern Trommeln behängt; ferner die Nin, eine Trommelart von 6 bis 8 Flächen. Zur zweiten Classe gehören Steinplatten (Kieou oder King), die zum Ertönen geschlagen werden; aus dem edeln Steine Yü bildet man den Nio-king, der nur vom Kaiser geschlagen werden darf. Noch sey das Pien-king erwähnt, ein Instrument, das aus 16 alle Töne enthaltenden, an einem Querbalken aufgehangnen Steinplatten von dieser Gestalt

(mit Figuren und Zierrathen bemalt oder auch ausgehauen) besteht, die mit einem Hammer geschlagen werden. Von den Saiteninstrumenten, Kin, betrachten wir zuerst eines, das mit fünf oder sieben seidenen Saiten bespannt ist, die in die Töne c, d, F, g, a, c (d) gestimmt werden. Man schreibt seinem sanften Tone zu, daß er zur Selbstbeherrschung führe, friedfertig und betriebsam mache; öfters haben sich Kaiser mit ihm malen lassen. Eine reichere Art des Kin ist das Ché (wunderbar) mit 50 Saiten, die, auf einen Resonanzboden von der Form unserer Hackbrette gespannt, gerissen werden. Andere Arten desselben Instruments haben nur 25 chromatisch gestimmte Saiten, deren jede einen beweglichen Steg unter sich hat von verschiedener Farbe: blau, roth, gelb, weiß, schwarz. Mehrere Arten Klapper- und Rassel-Instrumente übergehen wir, um noch zuletzt das Yo (neuerer Zeit Siao) zu erwähnen, ein combinirteres Pfeifen-Instrument von 16 Bambusröhren. — Doch schon genug, oder zu viel von all diesen Nebendingen, nachdem wir von der Hauptsache, dem Tonsystem, schon Abschied genommen. Nicht der Musikgeschichte, sondern allenfalls der Völkerkunde über den Orient und namentlich China kann eine nähere Auskunft über das dermalige Musikwesen in China interessant erscheinen. Man findet sie in mehreren Reisebeschreibungen, namentlich in den über die britische Gesandtschaftsreise unter Makartney erschienenen Nachrichten und den oben angeführten Büchern. Im Privatleben wie bei dem Heere, in den Tempeln wie bei den Schauspielen und Staats- oder Hofceremonien hat die Musik der Chinesen sich Raum und Geltung verschafft, und die Reisenden wissen viel zu erzählen von den Arien in ihren Tragödien, den Glockenspielen auf ihren Militairposten und der pomphaften Langweiligkeit ihrer religiösen Ceremonialmusik, wiewohl Mancher die letztere in der sanften langsamen Bewegung ihrer Singstimmen nicht ohne rührende Feierlichkeit befunden haben will. Wer eine nähere Beschreibung (mit beigefügten Noten) von einer feierlichen Aufführung lesen möchte, unter welcher der Kaiser selbst, umgeben von allen hohen Beamten, dem Chor der Sänger, Spieler und Pantomimen (16 Tänzerinnen), zu den Geistern seiner göttlichen Vorfahren betet, findet sie in Amiot's oder Fink's angeführten Schriften. ABM.

Chiroplast, s. Handbildner.

Chitarra ist der italienische Name für Guitarre (s. dies.); Chitarra col' arco — Bogen-Guitarre, s. Guitarre d'Amour.

Chladni, Ernst Florenz Friedrich, geb. am 30. Nov. 1756 zu Wittenberg, wo sein Vater, E. M. Chladenius, Prof. der Rechte war,

erhielt seine gelehrte Bildung zuerst auf der Fürstenschule zu Grimma und dann auf den Universitäten zu Wittenberg und Leipzig, von welcher letzteren er 1781 zum Doctor der Philosophie und 1782 zum Doctor der Rechte ernannt wurde. Nach dem Tode seines Vaters bekleidete er kurze Zeit dessen Stelle, verließ darauf aber bald die Rechtswissenschaft gänzlich und widmete sich vorzugsweise dem Studium der Naturwissenschaften, das ihn bis dahin schon in allen seinen Mußestunden eifrigst beschäftigt hatte. Inniger Freund der Musik, in der er freilich erst in seinem 19. Jahre, und da noch gegen den Willen des Vaters, den ersten Unterricht empfangen hatte, war es sie denn auch, die bei seinen physikalischen Untersuchungen seine größte Aufmerksamkeit auf sich zog; und die bald gemachte Bemerkung, daß unter allen Zweigen der Physik die Theorie des Klanges die am allerwenigsten ausgebildete sey, ließ ihn wahrhaft entbrennen von Begierde, einem solchen empfindlichen Mangel wo möglich abzuhelfen. Die umfassendste Kenntniß der Mathematik und Physik, besonders in Beziehung auf Tonkunst, setzten ihn in den Stand, für Theorie und Ausübung derselben ganz neue Bahnen zu brechen. Was die Akustik heut zu Tage lehrt und beweist, — mehr oder weniger ist es sein Werk, seine Erfindung; er ist der eigentliche Begründer dieser Wissenschaft, und wie weit sich dieselbe auch ausbilden mag, seiner muß stets mit Ehren gedacht werden; vor ihm war noch Niemand dagewesen, der mit einer solchen Faßlichkeit und gründlichen Gewißheit zu dem Hörbaren gewissermaßen auch das Sichtbare der Töne hinzugethan hätte, und schwerlich wird auch jemals Einer nach ihm kommen, der mit noch mehr gründlichen musikalischen Kenntnissen und mit einer noch wärmeren Kunstliebe sich des mühsamen Geschäfts unterzöge, jene bereits geschaffene Sichtbarkeit unter noch leichter bemerkbaren Kennzeichen anschaulich zu machen. Zu der außerordentlichen Thätigkeit, mit welcher er seine Forschungen gleich von vorn herein betrieb, soll (wenigstens Anfangs) die fehlgeschlagene Hoffnung, in Wittenberg eine Anstellung als Professor der Physik zu erhalten, schuld gewesen seyn; mag es auch, woran wir übrigens noch zweifeln, so schmälert das sein großes Verdienst noch keineswegs; eine Anregung von Außen bedarf jedes große Werk, und hat es auch, ob nun nothwendig oder nicht, bis jetzt immer erhalten. Die unabläßig angestellten Beobachtungen über die Schwingungsarten und Tonverhältnisse derjenigen elastischen Körper, bei welchen es nicht auf krumme Linien, wie bei Saiten und Stäben, sondern auf Schwingungen ganzer Flächen ankommt, und deren Resultate er zuerst in seiner „Theorie des Klanges" (Leipzig 1787) öffentlich mittheilte, führten ihn auf die Idee des Euphon (s. dies.), nur wollte ihm die innere Einrichtung eines solchen Instruments noch gar nicht klar werden. Nach einem $1\frac{1}{2}$ jährigen fruchtlosen Nachdenken endlich erschien ihm dieselbe im Traume, als er einstmals (am 2. Juni 1789), durch vieles Gehen ermüdet, in seinem Ruhesessel eingeschlafen war. Wie ein electrischer Schlag schreckte ihn das Traumbild auf, wachend hielt er es fest, und am 8. März 1790 schon war es realisirt. Der Euphon machte allgemeines Aufsehen; in vielen der gelesensten Zeitschriften erschienen Anzeigen davon. Ueber den Streit, welcher sich darüber zwischen Ch. und Dr. Quandt in London (1799) entspann, findet man das Wissenswertheste in dieses Letzteren Artikel. 1791 machte Ch. die erste Reise mit seinem neuen Instrumente nach Dresden, wo er von seinem Fürsten eine goldene Dose erhielt. 1792 ging er damit nach Berlin, wo er auch seine 2te theoretische Abhandlung „Ueber die Längentöne einer Saite" (Berl. musikal.

Monatsschr. im August-Hefte 1792) abfaßte; 1793 nach Hamburg und Copenhagen, und wieder zurück nach Berlin. Untersuchungen über die sogenannten Boliden oder feurige Meteore (seine Schriften darüber gehören nicht hieher) brachten hierauf einen kleinen Stillstand in sein musikalisches Forschen. Doch trat er 1795 schon wieder die 2te Reise mit seinem Euphon, auf welcher er auch sein 3tes Werk „Ueber die Longitudinalschwingungen der Saiten und Stücke" (Erfurt 1796) schrieb, durch Thüringen an; kam zum drittenmale nach Berlin, gab 1797 dort seine „Beiträge zur Beförderung eines besseren Vortrags der Klanglehre" (in den Schriften der Berl. Gesellsch. naturf. Freunde) und die „Beiträge zu Gerber's Tonkünstler-Lexicon" (im 2ten Stück von Koch's Journ. d. Tonk.) heraus, und ging hierauf wiederum im März dess. J. über Hamburg nach Copenhagen. Im Juni von hier nach Wittenberg zurückgekehrt reiste er im September von da über Dresden und Prag nach Wien. 1798 verweilte er in Wittenberg, mit der Abfassung mehrerer wichtiger akustischer Abhandlungen und dem Baue eines neuen verbesserten Euphon beschäftigt. Im Winter 1799 hielt er in Berlin öffentliche Vorlesungen über die Theorie des Klanges, und erfand den berühmten Clavicylinder (s. dies.), der beziehungsweise allen seinen Bestrebungen die letzte Krone aufgesetzt, und zunächst auch die Veranlassung zu seinen nachmaligen 10jährigen großen Reisen durch Deutschland, Rußland, Italien, Frankreich, Holland und Dänemark gegeben hat. Einzelnheiten von denselben zu erzählen wäre zu weitläuftig; wo er war (und er war ziemlich überall) hielt er sich um eines wissenschaftlichen Zweckes willen gewöhnlich so lange als möglich und nöthig war auf, und deshalb auch stets zu wissenschaftlich gebildeten Männern, denen er sich in jedem Augenblicke zeigte, wie er war: in einem leidenschaftslosen und doch sehr regsamen Wesen, einer stets zufriedenen heiteren Stimmung, mit einer anziehenden Gleich- und Gutmüthigkeit, — als ein gelehrter, tief denkender Mann. An den meisten Orten hielt er öffentliche Vorlesungen über physikalische, und besonders akustische und musikalische Gegenstände. So 1808 in Paris, wo selbst der große Kaiser seinen Experimenten, die er vor dem National-Institute öffentlich vorzeigen mußte, mit Theilnahme anwohnte, und ihn dafür mit 6000 Frcs. beschenkte. Daneben lieferte er fortwährend in verschiedene Zeitschriften Beiträge akustischen Inhalts. Namentlich hat seine vieljährige Theilnahme als Mitarbeiter an der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung deren nicht wenige ins Leben gerufen, worunter besonders merkenswerth ist der Aufsatz „Ueber die wahre Ursache des Con- und Dissonirens" (L. A. M. Z. Jhrg. 3, pag. 337 u. 353). Die vorzüglichste aller seiner Schriften, und ein in seiner Art classisches Werk, aber ist seine „Akustik" (Leipzig 1802. 4. mit Kupf.), von welcher er dann 1810 auf besonderen Befehl des Kaisers Napoleon eine französische Uebersetzung unter dem Titel „Traité d'Acoustique" veranstaltete. Daran schließen sich seine „Neuen Beiträge zur Akustik" (Leipz. 1817) und „Beiträge zur practischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau" (ebend. 1822), auf welche hin er, wie auch schon früher geschehen war, namentlich von der Göttinger Societät der Wissenschaften, von vielen gelehrten Gesellschaften und Academien zu ihrem Mitgliede ernannt wurde. 1812 kehrte er in seine Vaterstadt zurück, blieb daselbst erst einige Zeit in Ruhe, wie erwähnt fortwährend mit immer neuen Versuchen und schriftstellerischen Arbeiten beschäftigt, und setzte dann von Neuem wieder seine gelehrte Wanderungen fort, bis ihn endlich auf einer derselben der Tod in seine ewige Heimath abrief, so freundlich jedoch als nur

je einen Menschen. Es war in Breslau, in der Nacht vom 3ten auf den 4ten April 1827. Dort hatte er, wie überall, der Freunde viele; in ihrem Kreise lebte er am Vorabend noch heiter und vergnügt; zu Hause angekommen spricht er noch freundlich mit seiner Wirthin und geht dann wohlgemuth auf sein Zimmer: — am andern Morgen findet man ihn halbausgekleidet sitzen, wie gewöhnlich mit ruhig zufriedener Miene, aber kalt und todt — einen müden Wanderer, der, am Ziele angekommen, sich zum Ausruhen angeschickt hatte und darüber eingeschlafen war. Sein gedrängter, überaus fester, durch viele Reisen, stets gleichmäßige Thätigkeit und strenge Lebensordnung noch mehr gestärkter Körper hatte ihn nie krank werden, und nicht einmal im 71. Jahre seines Lebens die Schwächen und Beschwerden eines hohen Alters empfinden lassen. Freilich hätte das auch für ihn, der da, ohne alle Familienverbindung, so ganz allein stand, lästiger seyn müssen als für viele Andere. Seine letzte Arbeit war ein Beitrag zur Leipz. musik. Zeit. „Ueber eine neue sehr lehrreiche Abhandlung des Hrn. D. W. Weber in Halle, die Gesetze der Zungenpfeifen betreffend" (s. gen. Zeit. Jhrg. 1827. pag. 281). Die Achtung, wenn auch verdient, mit welcher Ch. in diesem Aufsatze, wie schon öfters vorher, von den Bestrebungen der Gebrüder Weber (jetzt in Göttingen) spricht, macht seinem Character alle Ehre. S. W.

Cholil sprechen viele Hebräer das Chalil (s. d.) aus, und daher findet man dieses auch häufig so geschrieben.

Chollet, einer der vorzüglichsten Tenoristen Frankreichs, ist bei der großen Oper zu Paris angestellt, daselbst auch geboren und mag jetzt ohngefähr 30 bis 33 Jahre alt seyn. Seine Schule machte er im Conservatorium zu Paris. Man rühmt an ihm eine gute Stimme und vortreffliche Schule, spricht ihm aber allen eigentlichen Styl im Gesange ab, an dessen Stelle er nichts als eine mechanisch angelernte Manier besitze, die besonders da von unangenehmen Eindrucke sey, wo sie (was nicht selten vorkomme) mit seiner eigenen Individualität im Widerspruch stehe. Wir haben Ch. nie gehört, da er Frankreich noch niemals verließ, und können daher nicht sagen, wie weit dieses Urtheil Anderer Grund hat.

Chopin, Friedrich. Dieser, namentlich durch die überaus hochgeschätzten (s. Leipz. mus. Zeit. 1831. pag. 805 u. 808) geistreichen und schwierigen Variationen über Mozarts „La ci darem la mano" (op. 2) bekannt gewordene, noch sehr junge Pianoforte-Componist, ein Pole von Geburt, Schüler von Field und Anhänger Beethovens, unter dessen besonderem Einflusse er in rein künstlerischer Hinsicht zu stehen scheint, gehört zu den beliebtesten neuester Zeit. Die darin gewaltig wirkenden Drängnisse scheinen ihn dazu gefördert zu haben; denn der Romantik hat er sich angeschlossen, und in ihr, die den individuellen Gestaltungen eine größere Freiheit gestattet als irgend ein anderer Styl, läßt er seine Eigenthümlichkeit mit einer Leidenschaft walten, welche zur Beflügelung des neuromantischen Schwunges nothwendiges Erforderniß scheint; das aber entspricht dem inneren und äußeren Wesen unsrer Tage. Frisches Leben waltet in allen seinen Werken, deren freilich bis jetzt nur noch sehr wenige zur Oeffentlichkeit gelangt sind; Geist glüht durch ihre Formen, erwärmend und belebend. Es ist Alles neu darin: die Schule, als die neuromantische; die Kunst des Pianofortespiels, von der er eine außerordentliche technische Fertigkeit verlangt; das Individuelle, Eigenthümliche, oder auch Geniale, das in einer Leidenschaft, sich so seltsam treibend, mit jener liebenswür-

digen Innigkeit zusammenhält, mischt, wechselt, so daß ihr bewegliches Bild dem Zeichner kaum Zeit läßt, es sicher und treu zu fassen, wie er es doch gern möchte; ja selbst die Stellung der Phrasen, die Anordnung der einzelnen Theile, die Verzierungen, der ganze Bau — sind ungewöhnlich, und doch zugleich auch schön, da ein immer gleich alter und gleich neuer Geist die nur neue Form durchhaucht und sinnig macht. Wir kennen ohngefähr ein Dutzend Clavierwerke von Ch., viel mehr auch mögen noch nicht gedruckt worden seyn; es sind Variationen, Serenaden oder Nocturnen, Sonaten, Rondo's und ein Trio für Pianof., Violine und Violoncell (op. 8 bei Kistner in Leipzig); das Gesagte gilt von allen, am wichtigsten jedoch erscheint uns das letztgenannte Trio. Ch's Geist, seine ganze Kunst, durch den Vortrag wiederzugeben, ist an und für sich nicht leicht. Er spricht ein volles, starkes Gefühl an im Kräftigsten so wie im Zartesten, und dazu noch in den oft fremdartigsten, ganz neuen, keineswegs der Mode oder irgend einer einzelnen, für sich bestehenden Schule entnommenen Passagen, die nicht selten ermüden. Läßt sich zwischen ihm und einem Andern ein Vergleich anstellen, so dürfte er, abgesehen von seinem eigenthümlichen Style, dem ältern Ludwig Berger sehr nahe stehen, der einem Beethoven und Hummel wieder der nächste ist. Durchaus verlangt er gewichtige Spieler und besonders viel Kraft und Fertigkeit in der linken Hand, wodurch sich überhaupt die Field'sche Schule vor allen anderen auszeichnet. Wer seine Werke einmal gut vortragen hörte, oder selbst gut spielte, der spielt und hört sie gewiß gern wieder. Selbst Kenner müssen sie stets brillant finden. F.

Chor. I. Im Allgemeinen bedeutet Chor (griech. χορος, lat. Chorus, ital. Coro, und franz. Cheur) eine Vereinigung mehrerer Personen oder auch Sachen zu gemeinsamen Zwecken, vorzüglich zu musikalischen, wenn auch nicht ausschließlich. In dieser Hinsicht verstehen wir 1) darunter eine *Vereinigung von Personen zum gemeinschaftlichen Vortrage eines Musikstücks*, sowohl Instrumentalstücks als auch Gesangstücks. Ein Musikchor ist demnach zunächst *eine Gesellschaft von Blasinstrumentisten* (z. B. Militair-Musikchor). Je nachdem sich ein solches Musikchor vorzugsweise der *Holz-* oder der *Blechinstrumente* bedient, unterscheiden wir *Hoboistenchöre* und *Trompeterchöre*, auch *Hornistenchöre*. Die zweite Benennung erhält ein solches Musikchor, wenn die Prinzipalinstrumente Trompeten, und die letzte, wenn dieselben Hörner sind. Auch die Instrumentalisten unserer Orchester pflegen nach den Instrumenten, welche meistentheils gemeinschaftlich zu wirken pflegen, eingetheilt zu werden in das *Chor der Streichinstrumente* und das der *Blasinstrumente*; dieses wiederum in das der *Holzinstrumente* und das der *Blechinstrumente*. Die Vereinigung von Sängern zum gemeinschaftlichen Vortrage eines Gesangstücks heißt *Sängerchor*. Sind in einem solchen Sängerchore alle Stimmengattungen (Discant, Alt, Tenor und Baß) vereinigt, so wird er ein *vollständiger Chor* genannt; besteht derselbe aber blos aus Männerstimmen, so heißt er *Männerchor*. Die Oberstimmen in einem vollständigen Chore (Discant und Alt) werden von Knaben oder Frauen übernommen (früher auch von *Castraten*, s. d. Art). Die Ausführung des Tenors und des Basses, Unterstimmen genannt, verbleibt den Männern. Jede einzelne dieser Stimmengattungen kann wieder in Unterabtheilungen zerfallen, je nachdem dies zur Ausführung eines mehrstimmigen Chorgesanges erforderlich ist. So z. B. der Sopran in den er-

sten und zweiten, der Alt in den ersten und zweiten ꝛc. Ueber den Umfang dieser Stimmengattungen sind die einzelnen Art. Alt, Baß, Discant und Tenor, auch Umfang nachzusehen. — Die Schönheit des Chorgesanges ist eben sowohl abhängig von der Schönheit und Ausbildung der einzelnen Singstimmen, als von der Anzahl der, einen Chor bildenden, Sänger. Je größer diese ist, desto größer kann die Wirkung des Gesanges seyn. Die Vertheilung der Chorsänger in die einzelnen Stimmenabtheilungen nennt man die Besetzung einer Stimme (vergl. den Art. Besetzung). In den Chören findet man fast allgemein eine ungleichmäßige Besetzung, die Mittelstimmen nämlich schwächer als die Ober- und Unterstimmen. Als Grund davon wird in der Regel angeführt, daß die äußeren Stimmen mehr hervortreten müßten, als die Mittelstimmen. Es ist dies vollkommen wahr, allein intensiv schon haben die Mittelstimmen weniger Kraft als die äußeren, und eine gleichmäßige Besetzung der Chorstimmen in jedweder Art und Verwendung scheint demnach um so mehr nothwendig, als auch beim Chorgesange nicht, wie etwa bei manchen anderen Musikgattungen, die Mittel- und Unterstimmen zur bloßen Begleitung der Oberstimme dienen, sondern alle von gleicher Wichtigkeit sind, alle in gleichem Grade hervortreten sollen, zumal da sie meistentheils alternirend auftreten. Eine täglich zu machende Erfahrung bestätigt das Gesagte. Bei einer starken Besetzung machen zwar einige wenige Individuen an einer Stimme mehr oder weniger im Ganzen wenig aus. — 2) versteht man, und zwar am gewöhnlichsten, unter Chor metonymisch das Musikstück selbst, welches bestimmt ist, von einem Vereine von Sängern, von einem Chore im eigentlichen Sinne des Worts, vorgetragen zu werden. Die Grundidee eines Chorgesanges ist der Ausdruck der Gesammtempfindung mehrerer oder vieler Individuen, die nicht blos einer Uebereinstimmung ihrer Empfindungen und eines musikalischen Ausdrucks derselben für fähig gehalten werden, sondern auch wirklich in eine gleiche Stimmung des Gemüths versetzt sind. Ob nun freilich in der Wirklichkeit, wo Temperament, Verschiedenheit der Geistesbildung, Privatinteressen u. s. w. so außerordentlich verschiedenen Einfluß auf die Stimmung des Gemüths ausüben, eine auch graduirt vollkommene Uebereinstimmung desselben bei einer größeren Anzahl von Individuen denkbar sey; ob ferner die Ausdrucksweise dieser Gemüthsstimmung vollkommen ein und dieselbe seyn könne, ist allerdings in Zweifel zu ziehen. In sofern aber die Musik als Kunst schon uns der gemeinen Wirklichkeit enthebt und in eine ideale Welt versetzt, wo sich alles vollkommner gestaltet, in sofern ist auch bei einem Chorgesange jene Uebereinstimmung mit dem Zustande der individuellen Geistigkeit in wirklichen Lebensverhältnissen durchaus nicht als nothwendig zu erachten; auch selbst in den musikalischen Formen braucht dieselbe nicht als feste Regel zu herrschen: jede einzelne der, das harmonische Gewebe bildenden, Stimmen, drückt die gemeinsame Empfindung, wenn auch durch dieselben Worte, in musikalischer Hinsicht jedoch immer auf ihre eigene Weise, durch ihre eigene Melodie aus; nur in der harmonischen und rhythmischen Einrichtung bleibt noch ein übereinstimmendes Ganze übrig. Alle völlig gleichartigen Wesen werden hierbei in ein und dieselbe Stimme zusammen begriffen, und alle einzelnen Stimmen, als Inbegriffe völlig gleichartiger Wesen (welche Gleichartigkeit in musikalischer Hinsicht vorzüglich in der gleichen Lage, der Höhe und Tiefe der Stimme zu suchen ist) bilden so zu sagen einzelne Personen, einzelne Collectivindividuen, welche alle zwar von derselben Empfindung beseelt sind, oder doch beseelt seyn können,

diese Empfindung aber ihrer Eigenthümlichkeit gemäß ausdrücken und musikalisch darstellen. Eine Berücksichtigung dieses Umstandes, eine genaue Kenntniß des Characters der, ihrer Höhe und Tiefe nach verschiedenen Stimmen, ist für den Componisten von hoher Wichtigkeit. Wie z. B. in weiblichen Gemüthern ein und dieselbe Empfindung sich oft ganz anders gestaltet als in männlichen, weiß Jeder; daß überdies auch der musikalische Ausdruck dieser Empfindung, wegen der ganz anderen Stimmlage, ganz anders seyn müsse, ist eben so leicht begreiflich. Je abweichender nun die Art und Weise ist, in welcher von dem Componisten die Gestaltung der Empfindungen bei den einzelnen Stimmen gedacht wird, desto freier, desto selbstständiger treten die einzelnen Stimmen als besondere Individuen in dem harmonischen Gewebe hervor. — Auf der anderen Seite ist aber auch durchaus nicht nothwendig, daß alle einen Chor bildenden Individuen von ein und derselben Grundempfindung beseelt sind; die Empfindungen können sehr abweichend, oft entgegengesetzt seyn, und in solchen Fällen theilt sich der Chor in so viel Massen, als die Grundempfindungen verschieden sind. Daraus entstehen die sogenannten Doppelchöre. Daß diese noch mehr Schwierigkeiten in der Composition darbieten, als der einfache Chor, bedarf nach dem bisher Gesagten wohl keines weiteren Beweises. Von höherem Interesse sind sie immer. — In Betreff der äußeren Form sind die Chöre bald mehr- bald wenigerstimmig; ja selbst ein einstimmiger Chor ist recht wohl denkbar. Koch, in seinem musikal. Lexicon, kennt zwar nur drei- und vierstimmige Chöre; allein wir erinnern an den einstimmigen Chor der Jungfrauen im „Samson" von Händel, an die zweistimmigen Chöre in so vielen Opern, und an die vielen fünf-, sechs-, acht- und noch mehrstimmigen Chöre in unseren Kirchencompositionen und Oratorien. Die vierstimmigen Chöre sind allerdings die häufigsten, weil überhaupt der vierstimmige Satz der gewöhnlichere ist und von Natur die menschlichen Stimmen in vier Hauptgattungen zerfallen. Von den mehr- oder wenigerstimmigen Chören gilt hinsichtlich ihrer Composition eben das, was vom mehr- oder wenigerstimmigen Satze (s. dies.) überhaupt gesagt werden kann. Je mehrstimmiger ein Chor ist, desto mehr Fülle enthält er, desto mehr Abwechslung kann er darbieten, desto mehr kann durch seine harmonische Combination gewirkt werden, desto schwieriger ist aber auch seine Construction. — Die Chöre sind ferner entweder im strengen oder im freien, oder aber auch im gemischten Style geschrieben (s. Styl). Die im strengen, gebundenen, fugirten Style gearbeiteten Chöre finden nur ihren Platz in Kirchenmusikstücken, Oratorien, Cantaten und dergl., obgleich von solchen Compositionen auch die Chöre im gemischten und freien Style nicht ausgeschlossen sind; dagegen werden in Opern nur Chöre im freien Style angewandt. Der Grund hiefür liegt in der Natur der Oper (s. dies.) selbst. Die Chöre im strengen Style nämlich verlangen in der Regel eine längere, weitläuftigere Durchführung (ähnlich dem Epos), die aber dem nothwendig raschen Vorwärtsschreiten der in der Oper dargestellten dramatischen Handlung widerspricht; auch sind Chöre im strengen Style in der Regel viel zu ernst und erhaben für die Oper. Das Oratorium ist zwar auch eine dramatische, oder besser dramatisirte Darstellung, aber isolirt von der Mimik, nicht für das Auge wahrnehmbar. Nur die Einbildungskraft entwirft uns hier ein Bild der Begebenheit, vor welchem sie länger betrachtend verweilen kann, und wobei sich die Aufmerksamkeit ungetheilt, allein durch den Sinn des Gehörs, dem Tongemälde, der Musik selbst zuwendet. Daher auch muß in dem Oratorium, wie überall

wo Musik als Hauptsache betrachtet wird, eine größere Sorgfalt auf die Chöre verwendet werden, weil die harmonische Kunst hier mit der Melodie in gleiche Rechte tritt. Es erscheint hier der Chor, wie auch in der Cantate und der Kirchencomposition überhaupt, als Mit-Hauptsache, während in der Oper der Chorgesang dem Sologesange untergeordnet ist, und nicht, wie z. B. der Chor im griechischen Drama, außerhalb des Kreises der Begebenheit oder gewissermaßen über derselben steht, sondern streng in dieselbe verflochten ist, Theil an derselben nimmt, selbstthätig in sie eingreift, und zur Entwickelung der Catastrophe mitwirkt, während der griechische Chor nur mitempfindend, mitleidend ist, nur reflectirt, tröstet, ermuntert. — Endlich ist der Chor entweder *mit* oder *ohne* Instrumentalbegleitung. In einem Chore ohne solche hängt natürlich seine Wirkung nur von seiner melodischen und harmonischen Construction ab, während durch Instrumentalbegleitung, und besonders durch die Art und Weise, wie dieselbe mit dem Chore selbst verbunden ist, die Wirkung dieses ungemein gehoben werden kann. Chöre, in denen die Instrumente blos die einzelnen Singstimmen verstärken und nie selbstständig auftreten, sind keine eigentlich *begleitete* Chöre, indem sie eben so gut auch ohne Begleitung ausgeführt werden können. Da der Chorgesang, mehr durch Masse wirkend, nur zur Darstellung einfacher Melodien sich eignet, so muß die Begleitung auch reicher mit melodischen Figuren ausgestattet werden, als dies sonst zu geschehen pflegt. Auf diese Weise kann die Lebendigkeit und Kraft des Chorgesanges in der Regel ungemein erhöhet werden. Es versteht sich dabei übrigens von selbst, daß die, der Begleitung gegebenen, melodischen Figuren der im Chore vorherrschenden Empfindung vollkommen entsprechen und den beabsichtigten Ausdruck wirklich erhöhen müssen. Vergl. noch die Art. *Accompagnement* und *Besetzung*. Von dem *Sologesange* unterscheidet sich der Chorgesang gleichfalls durch einfachere Melodienführung, sowohl aus inneren, als äußeren Gründen. Sehr häufig treten Solo- und Chorgesang vereinigt oder verflochten auf, und der Contrast zwischen dem einfacheren Chorgesange und dem mehr ausgebildeten, feiner nüancirten, reicher verzierten Sologesange ist oft von vortrefflicher Wirkung. — Da die Ausführung der Chöre in der Regel Sängern übertragen wird, welche meistentheils einer höheren künstlerischen Gesangsbildung ermangeln, so folgt auch daraus die Nothwendigkeit einer leichten Ausführbarkeit derselben, und es würde ganz unangemessen seyn, wenn der Componist den Chorsängern melodische Wendungen und Passagen zumuthete, wie sie nur der gebildete Solosänger zu besiegen im Stande ist, oder wie sie nur auf Instrumenten rein und leicht ausgeführt werden können. — Die einem Chore zum Grunde liegenden *Textesworte* müssen einfach und in gedrängter Kürze einen angemessenen Gedanken aussprechen. Alle künstlich gestellten, lang gedehnten Phrasen eignen sich überhaupt nicht als Texte für Gesangcompositionen, am wenigsten aber für den Chor, da dieser ein Ausdruck, ein Ausspruch der Masse, des Volks ist. Insbesondere muß diese gedrängte Kürze und diese Einfachheit des Ausdrucks bei den Textesworten der Fugen statt finden, welche in der Regel nur einen einzigen Gedanken in wenigen Worten enthalten, z. B. „Ehre, Lob und Preis sey Dir, ewiger gütiger Gott!“ Besteht ein solcher Text aus zwei oder mehreren in Beziehung zu einander stehenden oder auseinander gefolgerten Sätzen, so eignet sich derselbe zu Doppelfugen, d. h. zu Fugen mit 2 oder mehreren Subjecten, Themen; z. B. „Christus hat uns ein Vorbild gelassen, — auf daß wir nachfolgen seinen Fußtapfen.“ — 3) versteht man unter

Chor bei einigen Saiteninstrumenten auch den Inbegriff derjenigen, in ein und dieselbe Tonhöhe gestimmten und unmittelbar neben einander liegenden Saiten, welche zur Hervorbringung ein und desselben Tones gleichzeitig zur Vibration gebracht werden. Man nennt solche Instrumente zwei-, drei- oder mehrchörig, je nachdem zwei, drei oder mehr Saiten zur Hervorbringung ein und desselben Tones bestimmt sind. Der Zweck dieser mehrfachen Besaitung gewisser Saiteninstrumente ist, theils den Ton zu verstärken, auch wohl zu verschönern, theils den Instrumenten mehr Dauer zu geben und besonders das leichte Zerspringen der Saiten zu verhüten. Von den jetzt gewöhnlichen Saiteninstrumenten pflegen nur die Tasteninstrumente chörig gebaut zu werden; das Fortepiano z. B. zwei- oder dreichörig, der Flügel drei- mitunter auch wohl vierchörig. Das sogenannte Cymbal oder Hackebret ist ebenfalls zwei-, drei- und auch vierchörig. Je mehrchöriger ein Instrument ist, desto größeren Schwierigkeiten ist das Stimmen derselben unterworfen. Bei einigen älteren Clavieren und Kielflügeln, welche in der Regel zweichörig sind, findet man bei jedem Chore der tieferen Baßtöne noch eine, um eine Octav höher gestimmte Saite, das sogenannte Octävchen, wodurch diese tieferen Töne eine größere Klarheit erhalten. — 4) werden die zu einer Taste gehörenden Pfeifen der Orgelmixturen ein Pfeifenchor genannt. Ein solcher Chor ist in der Regel drei- oder vierfach; man findet daher auch die Register der Mixturen mit „drei- und vierfach" bezeichnet (s. Fach). In einem weiteren Sinne könnte man aber auch sämmtliche zu ein und derselben Taste gehörende Pfeifen aller Orgelregister ein Pfeifenchor nennen. — Endlich 5) bezeichnet man mit dem Namen Chor nicht selten auch das zum Chorsingen bestimmte Local, namentlich z. B. in der Kirche den Raum nächst dem Hochaltare, wo die sogenannten Chorherren sitzen oder ehedem saßen, und nächst der Orgel, wo die Kirchenmusik aufgeführt und im Chor gesungen wird, woher der Name Orgelchor.

II. Geschichte des Chorgesangs. Bei allen Völkern der Erde und zu allen Zeiten finden wir den Chorgesang, freilich unter unendlichen Abstufungen. Er war stets im Gebrauche bei größeren, gemeinschaftlichen Zwecken gewidmeten gesellschaftlichen Zusammenkünften, wo er in der Regel angestimmt wurde, wenn die Empfindungen der einzelnen Individuen ein und dieselbe Richtung genommen hatten; daher treffen wir ihn hauptsächlich bei Festen, besonders Volksfesten, bei gemeinschaftlicher Gottesverehrung, im Kriege (Schlachtgesang) u. s. w. Mit dem religiösen Cultus war er stets und fast überall vereinigt; die Religion ist von jeher seine treueste Pflegerin gewesen. Er blühete bei den alten Griechen und einigen anderen Völkern der Vorzeit, besonders bei den Juden unter David und Salomo, welche beide sich eigene Capellen von Instrumentalisten, Sängern und Sängerinnen hielten. Mit dem Verfall des Jüdischen Volks aber ging auch der Chorgesang allmählig unter. Bei den alten Aegyptiern war derselbe nicht weniger beliebt, und die Bardenchöre standen bei den alten Deutschen in hoher Achtung. In tiefere Untersuchungen über den Chorgesang der alten Völker uns einzulassen, ist hier nicht der Ort; in der Musikgeschichte jedes einzelnen Volks wird man darüber das Nähere finden. Hier nur so viel, daß derselbe höchst einfach gewesen seyn muß, und dabei an keine Harmonie in unserm Sinne des Worts zu denken ist. Er war blos ein melodischer Gesang, der im Einklange und in der Octave ausgeführt wurde, wie etwa unser heutiger Choralgesang. Ob der Chorgesang der ersten Christen aus dem Judenthume mit in das Christenthum hinüber-

genommen worden ist, müssen wir dahin gestellt seyn lassen. Einige bezweifeln es, Andere geben es zu. Gewiß ist, daß der Chorgesang auch in der ältesten christlichen Kirche sehr beliebt war und selbst von den Aposteln, als ein vorzügliches Erbauungsmittel, vielfach empfohlen wurde; daß derselbe aber einen ganz eigenthümlichen, durch den Geist des Christenthums bedingten Character annahm. Vergl. die Art. Antiphonie und Kirchengesang. Ob die heiligen Gesänge der Christen und namentlich die Chorgesänge in den ersten sechs Jahrhunderten von Instrumenten begleitet wurden, darüber hat man mannigfach gestritten. Meistentheils war dies nicht der Fall, wenigstens nicht beim Chorgesange. Auch würden die Instrumente, deren man sich zur Begleitung des Sologesanges bediente (Harfe, Zither, Psalter), zur Begleitung des Chorgesanges viel zu schwach gewesen seyn. Der mehrstimmige Chorgesang kam erst im 10ten Jahrhunderte, zu Hucbalds Zeiten, auf, und Anfangs zwar in einer sehr unvollkommenen Weise; die einzelnen Stimmen bewegten sich meistens in parallelen Quinten und Octaven oder Quarten und Octaven fort. Die in Quinten oder Quarten sich biegende Stimme hieß Organum, unter welchem Worte man auch sehr häufig die ganze Art des mehrstimmigen Gesanges selbst verstand. Einen besonderen Einfluß auf die Ausbildung des vielstimmigen Gesanges übte die Einführung der Mensuralmusik im 13ten Jahrhunderte; und im Anfange des 14ten Jahrhunderts, zur Zeit des Joannes de Muris, finden wir den Figuralgesang (s. dies.) schon in ziemlich vollkommener Gestalt, und sich allmählig überall verbreiten. Durch die Niederländische Schule und durch die, von dieser Schule ausgehende große Vervollkommnung des künstlichen Contrapuncts, erhielt derselbe einen hohen Grad von Ausbildung; noch mehr, als Palestrina erschien, und Kunst mit natürlichem Ausdrucke und musikalischer Wahrheit vereinigte. Von großem Vortheile für den Chorgesang war es, daß, zur Zeit der höchsten Blüthe der niederländischen Schule, in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, durch Luther, in Folge der Reformation, der Choralgesang von dem Chorgesange gewissermaßen getrennt und dem Volke wieder gegeben wurde, dem derselbe seit den ältesten Zeiten der christlichen Kirche entzogen worden war; welchem Beispiele dann auch die katholische Kirche zu vollkommener Entscheidung des begonnenen Prozesses folgte. Doch blieb bis gegen Ende des 17ten Jahrhunderts der Chorgesang fast ausschließlich noch Eigenthum der Kirche, und erst mit Entstehung der Oper und deren Ausbildung kam derselbe auch auf's Theater; sollte Anfangs hier eine Erneuerung des alten griechischen Chors seyn, erhielt aber bald eine ganz andere Gestalt, was dann auch mit dem geistlichen Chore bald eine Veränderung vorgehen ließ. Vergl. d. Art. Kirchenmusik. In Deutschland bildete sich in Betreff des Chors der Kirche und des Oratoriums gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts durch J. S. Bach und besonders durch Händel ein eigener Styl, welcher mit der Gründlichkeit, der Würde, der Erhabenheit des Stile da Capella die Anmuth, Leichtigkeit und Lebendigkeit des Stile concertante vereinigte. Die Chöre dieser Meister, und besonders die eines Händel, sind so groß, so erhaben, so glänzend, daß sie bis jetzt, nach hundert Jahren, selbst von einem Mozart und Haydn noch nicht erreicht, wenigstens noch nicht übertroffen worden sind. Dieser Chorstyl ist seitdem in der Kirche der herrschende und fast unverändert derselbe geblieben, auch hinsichtlich seiner äußeren Form. — Was die an einigen Orten, unter dem Namen Chor—Chöre bestehenden öffentlichen Sing-

anstalten oder Singschulen betrifft, so lese man darüber nach die Artikel Cantor und Singechor. H.

Choral. Ist der Choral ein einfacher, würdiger und feierlicher, beim öffentlichen Gottesdienste vorgetragener Gemeindegesang (franz. Plein-chant), so muß das Alter desselben viel höher hinaufgerückt werden, als die lateinische Benennung. Die Juden sangen ihre Psalmen, und die ersten Christen werden von den Aposteln ermuntert, dem Herrn zu singen und zu spielen in ihrem Herzen mit geistlichen lieblichen Liedern. In den griechischen und syrischen Kirchen war der Gesang seit den ältesten Zeiten gewöhnlich, wie man aus dem 5ten Theile der „Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie" von Dr. J. Christian Wilh. Augusti das Weitere ersehen kann. Bald wurde knieend, bald stehend gesungen und Augustin in serm. 3 in Psalm 36 hält mit Cassian dafür, daß der Gesang nur stehend schicklich und anständig sey. Trotz den zuverlässigsten Zeugnissen wird noch immer in manchen neuen Schriften behauptet, Hilarius, Bischof zu Poitiers, habe den Choral um 350 erfunden; selbst den heil. Ambrosius, Bischof zu Mailand, machen Einige zum Erfinder des abendländischen Chorals um 380. Man weiß schon aus vielfachen Beispielen, was es mit dergleichen Erfindungen für eine Bewandtniß hat (vergl. Ambrosianischer Gesang und Ambrosius). Auch im Gesange, wie in anderen Dingen, entlehnte er das Beste von den Griechen. Ziemlich allgemein wird ihm, nicht allein dem Texte sondern auch der Melodie nach, das Lied zugeschrieben, das Luther übersetzte: „Nun komm der Heiden Heiland" ꝛc. Die Melodie läßt sich jedoch nicht als sein Eigenthum erweisen. Gregor der Große (s. dies.) nahm eine Verbesserung des kirchlichen Gesanges vor und setzte vorzüglich zu den 4 authentischen Tonarten und von Ambrosius angenommenen noch 4 plagalische hinzu. Ferner vereinfachte er die Melodie wieder, die ihm zu verziert, zu melismatisch geworden war. Auf diesen Gregorianischen oder römischen Kirchengesang in stets gleichen Noten wurde vom Ende des 6ten Jahrhunderts an im Abendlande sehr viel gehalten und seine Verbreitung in alle Länder mit Sorgfalt bewirkt. Carl der Große führte ihn durch römische Sänger auch in seinen Landen ein um 780. Nach England war er viel früher gedrungen. So bedeutend er auch verbreitet und festgehalten wurde, erhielt sich der verschiedenartige Ambrosianische Gesang, so wie die ganze von der römischen abweichende Liturgie bis gegen das Ende des 8ten Jahrh., und später hatten verschiedene Kirchen so mancherlei Abweichungen vom Gregorianisch einfachen Gesange versucht, daß nicht wenige Verbote der Päpste gegen diese Neuerungen erfolgten, ohne daß sie immer fruchteten. Dennoch blieb der Gregorianische Gesang im Ganzen der kirchlich herrschende. Man nannte ihn cantus choralis oder cantus firmus — den festen Gesang, und die Franzosen übersetzten diesen Ausdruck in Plain-chant, d. i. gleicher Gesang, weil er in gleichförmigen Tönen der Geltung nach bestand (in Noten von gleichem Tactwerthe). Daß dieser Gesang in den frühen Zeiten unisono, ohne das, was wir Harmonie nennen, geführt wurde, braucht keines Beweises, da man offenbar auch in viel späteren Zeiten keinen andern, als einen unisonischen Gesang darunter verstand. Damit stimmen so viele alte Schriftsteller überein, daß wir eine Menge Zeugnisse anführen könnten, wovon hier nur einige stehen mögen. Glarean in seinem „Dodekachordon" schreibt: „der Gesang ist zweierlei Art: die eine ist einfach und einförmig, wir bedienen uns derselben in den Kirchen und von ihr handelt die musica plana; die andere ist verschieden und mannigfaltig und von ihr handelt die musica figuralis." Die Beispiele

für die erste sind einstimmig. Quirsfeld im „Breviarium musicum“ (1717) sagt: „Musica choralis ist, da alle Sänger zugleich in einem Tone oder Octavenweise zu singen pflegen und eine Note der andern gleich gilt, ohne Tact.“ — Daher wurde er auch zuweilen Monodicus genannt, weil es klinge, als ob eine einzige Person singe. Wenn der Text daher nur einstimmig bearbeitet wurde, nannte man dies choraliter, nach Art des Chorals. Aus demselben Grunde nannte man auch das Absingen der Gebete, Evangelien u. s. der Priester choraliter legere. Dennoch machte dieser einfache unisonische Gesang so viel Eindruck auf das in Thätigkeit gezogene Volk, daß vom Anbeginn an die meisten Häretiker durch vermehrten Gesang sich großen Eingang gewannen und daß die rechtgläubigen Bischöfe oft sich die möglichste Mühe gaben, diesen Vortheil in ihre Kirchen aufzunehmen. Dasselbe gilt auch von neueren Zeiten. So versichert Burney, der englische Reformator Wickleff habe angefangen, den Choralgesang lebhafter unter das Volk zu bringen. Nur sind uns von seinen Bemühungen keine Beispiele übrig geblieben. Daß sie nicht tief eingriffen, ist gewiß; denn zur Zeit der großen Reformation durch Luther entlehnte man für England die Choralmelodien von den Deutschen. — Weit glücklicher sind wir daran mit den Kirchengesängen von Huß und den Liedern der böhmischen Brüder. Von den letzteren sind uns die köstlichsten Melodien übrig. Ihr Gesangbuch in böhmischer Sprache, obgleich selten geworden, haben wir noch, so ungeheure Mühe sich auch seit 1621 die Jesuiten gaben, es völlig von dem Erdboden zu vertilgen. Man schätzt diese Melodien mit Recht wegen der frommen, demuthstarken Ergebung in den göttlichen Willen, die Freudigkeit und Erhebung des Gemüthes über alles irdische Leid giebt. Wenn man aber von der Eigenthümlichkeit und Erhabenheit ihrer harmonischen Führung rühmt, phantasirt man. Kein Mensch hat jemals etwas von mehrstimmigen Gesängen der böhmisch-mährischen Brüder gesehen; sie sind einstimmig und ich bin überzeugt, daß sie auch, wie die ältesten Choräle, einstimmig gesungen worden sind. Vierstimmig gesetzte Choräle brachte die lutherische Kirche und erhob die Choralkunst auf den Gipfel ihres Glanzes. Was in dieser Kirche der Choral wirkte, ist allgemein bekannt und selbst von den Gegnern anerkannt, so daß die Katholischen bekanntermaßen sagten: „das Volk singt sich in Luthers Lehre.“ Ja man wähnte klüglich zu handeln, wenn man der katholischen Kirche Aehnliches verschaffte. Es erhielten daher Mich. Vehe und die beiden guten Componisten Wolfgang Heintz und Joh. Hoffmann den Auftrag, ein deutsches Gesangbuch für die römisch-katholische Kirche zu verfassen, was auch 1537 zu Halle gedruckt wurde. Nur war der Erfolg kein erwünschter, denn theils ermangelten die Verf. selbst der ächten Begeisterung für die Sache, theils hinderten die Einrichtungen jener Kirche an dem rechten Gebrauche dieser Gesänge, die nicht feststehend und bedeutend genug in das kirchliche Ritual eingriffen. Die Arbeit der Katholiken ging spurlos unter, während sich Lieder- und Tondichter der lutherischen Kirche 150 Jahre lang in Begeisterung hoben und lange darin blieben. Luther verschmähete das gute Alte nicht im Geringsten, sondern nahm es auf. Und so haben wir denn kathol. Melodien und der böhmischen Brüder, allein mehrstimmig gesetzt nach guter Weise. Wie viele neue verfertigt wurden, so daß 2000 nicht reichen, weiß Jeder; kein Cantor, der nicht Ehre und Pflicht hineingesetzt hätte. Als die kirchliche Anhänglichkeit sank, war auch die Begeisterung dafür natürlich abgethan. — Wer die Namen der vorzüglichsten Choralcomponisten zusammengestellt, allerdings mit Irrungen untermischt, lesen

will, sehe die Leipz. allgem. musik. Zeitung 1806 S. 167 u. f.; Kühnau's Choralbuch; „Geschichte des christlichen, insbesondere evangel. Kirchengesanges" von J. Ernst Häuser (Quedlinburg 1834) S. 78—140. Man verwechselt nur zu oft die Contrapunctisten eines Chorals mit dem Componisten derselben. In der reformirten Kirche regte Calvin selbst den Claude Goudimel und Louis Bourgeois an, daß sie die Psalmgesänge in Musik setzten. Sie thaten es nach dem damals herrschenden mehrstimmigen Styl. Ihre Weisen haben sich in dieser Kirche so erhalten, unverändert bis auf unsere Zeit, daß man sagen kann, wer ein reformirtes Gesangbuch besitzt, hat sie alle. Dagegen haben sich die Choräle der lutherischen Kirche so verändert, daß keine Provinz mit der andern mehr gleich singt und jede ihr eigenes Choralbuch besitzen muß. An ein Allgemeinchoralbuch ist wahrscheinlich lange noch nicht zu denken. Kocher in Würtemberg hat angefangen, den mehrstimmigen Choral in die Kirchen einzuführen nach der Weise vieler Schweizer Kirchen. Doch ist der einstimmige Choralgesang in der lutherischen K. noch der vorherrschende, und wir gehören unter diejenigen, die ihn als Gemeindegesang vorziehen. — Von den alten Tonwerken der Choräle s. unter Kirchentonarten. G. W. Fink.

Für die harmonische Behandlung des Chorals haben die Tonsetzer mehrere eigene Regeln aufgestellt, die, außerhalb den Gesetzen des eigentlichen Kirchenstyls liegend, gewissermaßen als Gesetze eines eigenthümlichen Choralstyls zu betrachten sind. Dieselben in ein ganzes für sich bestehendes System zu bringen, ist jedoch nicht wohl möglich, weil sie mehrentheils auf einer willkührlichen Annahme beruhen, die selbst dem umsichtigen Vogler ein solches Unternehmen, das er in seinem „Choralsysteme" versuchte, verunglücken ließ. Was Einige in solcher Beziehung ohngefähr als ausgemacht und stehendes Gesetz betrachten, besteht in Folgendem: 1) soll das Antike des Chorals, die antike Tonart respectirt und der gemäß modulirt werden (dagegen spricht Gottfr. Weber in der Cäcilia und in seiner Theorie der Tonsetzkunst Bd. 4. §. 579 ff.). Daraus folge, daß 2) jede Choralbegleitung mit der Dreiklang-Harmonie des ersten Tons der Melodie angefangen werden müsse, so daß derjenige Ton, mit welchem die ganze Weise, oder auch nur eine neue Verszeile, anfängt, immer als Grundton der ersten Harmonie erscheine (dies widerlegt Vogler selbst in der genannten Schrift tab. II, III u. a. m.). 3) dürfe die Endnote eines Verses niemals als Terz der Harmonie erscheinen (dies behauptet auch Vogler, ohne selbst aber als Componist darauf zu achten). 4) soll im Choral gar keine Hauptvierklang-Harmonie, also keine Hauptseptime, stattfinden (Vogler fehlt ebenfalls dagegen); und 5) wird verboten, zwei Stimmen in Terzen unter einander fortschreiten zu lassen (von Vogler mehrfach durch die That widerlegt). Diese und dergleichen Regeln werden öfters ohne alle triftigen Gründe aufgestellt, gewöhnlich aber, und dies mit Recht, nicht beachtet. — Der Choralgesang muß langsam einherschreiten, in einer möglichsten Dehnung der Sylben, und zwar so, daß die Dauer und rhythmische Geltung der Noten durchaus nicht genau gegen einander abgemessen und abgewogen wird, der Gesang also nicht vollkommen rhythmisch und tactmäßig erscheint; und die Fermaten oder Halte nach den einzelnen Verszeilen dürfen nicht zu lange dauern, weil sonst der Sinn des Textes darunter leiden und entstellt werden könnte, die sogenannten Zwischenspiele müssen also so kurz und einfach als möglich seyn; auch muß die Tonlage der Melodie nicht zu hoch und nicht zu tief, vielmehr wahrhaft natürlich seyn, was nicht allein der innere würdige, sondern auch der äußere Cha-

racter des Ch's, der bequem, ohne alle Anstrengung von Jedermann gesungen werden will, nothwendig verlangt. Dies Wenige möchte wohl das Einzige seyn, was als ein allgemein gültiges Gesetz für die harmonische Behandlung des Ch's anzusehen wäre. Alles Uebrige muß der guten Einsicht und Erfahrung des Componisten und Choralspielers überlassen bleiben. Einen Choral gut, zweckmäßig, schön, wirkungsvoll und möglichst mannigfaltig abwechselnd zu setzen und zu begleiten, ist eine Kunst, eine der wichtigsten Aufgaben für Kirchencomponisten und Organisten, die zwar Viele schon zu lösen versuchten und noch versuchen, bis jetzt aber nur noch sehr Wenige wirklich gelöst haben. Vergl. den Art. Organist. — Einen beachtenswerthen Vorschlag zur Vermannigfaltigung des öffentlichen Choralgesanges macht Weber in der Cäcilia Bd. 4. pag. 149, wo er sagt, daß es eine wirkungsvolle Abwechselung gewähren würde, wenn man den strophenweisen Ch. in der Art gleichsam als Wechselgesang behandeln wollte, daß allemal abwechselnd eine Strophe von der gesammten Gemeinde einstimmig, unter kräftiger, energischer und harmoniereicher Begleitung der Orgel, die folgende aber von einem kleineren drei-, vier- oder mehrstimmigen Chore, oder auch von Solostimmen, mit nur sehr schwacher, sanfter Orgelbegleitung, abgesungen würde. Mit ihm zweifeln wir nicht daran, daß sich diese Idee wohl in ziemlich allen Gemeinden realisiren ließe, wenn nur Organist und Cantor Lust und Geschick dazu haben. Vergl. auch Cäcilia Bd. 2. pag. 247—260. N.

Choralbuch — Sammlung von Choralmelodien mit und ohne vorgeschriebene harmonische Begleitung; das Buch, in welchem die in einer Gegend oder Kirche üblichen Choralmelodien in Noten vorgezeichnet sind. Die Einrichtung der verschiedenen Choralbücher ist ebenso verschieden; in einigen sind die Harmonien in Noten ausgesetzt, in anderen stehen nur die Bässe mit der erforderlichen Bezifferung. Im Uebrigen vergl. den Artikel Choral.

Choralisten — Choralsänger, Choralvorsänger, s. Vicarien.

Choraliter, s. Choral.

Choralmusik ist eine nach Styl und Art eines Chorals componirte und vorzutragende Musik, ohne alle weitere besondere Bestimmung. S. übrigens die Art. Choral und Musik.

Chordae essentiales, wörtlich: die wesentlichen Saiten, nämlich einer Tonart. Dies sind die Tonica, die Terz und die Quinte, also die zum vollkommenen Dreiklang eines Grundtones gehörigen Töne. Chordae naturales, oder natürliche Saiten, nannten die alten Tonlehrer den unterwärts liegenden halben Ton, und zugleich die große Sexte der Dur-, und die kleine Sexte der Moll-Tonart. — Chordae necessariae, oder nothwendige Saiten, hießen ehedem die große Secunde über einer angenommenen Tonica und die Subdominante oder die vierte Klangstufe jeder Tonleiter.

Chordaulodion nannte Friedrich Kaufmann aus Dresden ein von ihm erfundenes Instrument, dessen innere Einrichtung niemals bekannt geworden ist. Am 7. Mai 1819 zeigte er es zum ersten Male in Berlin, wo dasselbe die Ouverture aus Mozarts „Titus" und ein Duett aus Paer's „Sargino" mit der größten Mannigfaltigkeit der Stimmen spielte. Fast alle Instrumente eines Orchesters werden darauf nachgeahmt, wahrscheinlich durch Pfeifen, Stäbe und Federn, die durch einen künstli-

chen Wind zum Vibriren, und auf diese Weise zum Erklingen gebracht werden.

Chordirector heißt bei Theater- und anderen Capellen derjenige, welcher mit dem Singchore die vorzutragenden Tonstücke einübt und bei der Aufführung derselben jenem auch, nach Bestimmung des ersten Directors oder Capellmeisters, den Tact und das Tempo angiebt. Ueber seine weiteren Obliegenheiten dabei vergl. man den Art. **Aufführung**. Ist es auch nicht gerade nothwendig, daß der Chord. selbst ein ausgebildeter Sänger ist, so muß er doch vor allen Dingen, neben den besonderen Eigenschaften eines Directors, auch ein guter und sicherer Treffer und wo möglich im Besitze einer starken, gesunden, durchgreifenden Stimme seyn. In der kathol. Kirche wird der Chord. gewöhnlich **Chorregent** oder **Chor-regens** (der das Chor Regierende) genannt. Hier bekleidet derselbe freilich meistens auch noch ein anderes kirchl. Amt, dessen Beschreibung jedoch nicht uns zukommt.

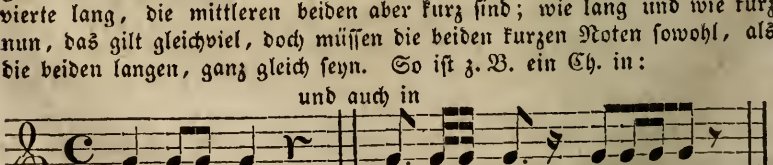
Chordometer ist ein Instrument, mit welchem man die Stärke der Saiten messen kann, um den Bezug eines Saiteninstruments vollkommen gleich zu erhalten. Man hat verschiedene Arten solcher Saitenmesser; die beste darunter ist derjenige, welcher aus zwei viereckigen Stückchen Eisen oder Messing, ungefähr 6—7 Zoll lang, besteht, die an dem einen Ende dergestalt zusammengeschroben sind, daß sie an dem andern 3, 4 oder noch mehr Linien weit aus einander stehen, so daß zwischen beiden Theilen ein leerer Raum sich befindet, der nach der Schraube oder dem geschlossenen Ende zu nach und nach immer enger wird. Auf beiden Seiten ist das Instrument (der Saitenmesser) in Grade abgetheilt, die in das Metall eingefeilt sind, damit man beobachten und genau angeben kann, wie weit sich das in den leeren Raum hineingesteckte Ende der Saite, deren Stärke gemessen werden soll, ohne Zwang nach der Schraube zu schieben läßt. Eine andere Art von Saitenmesser ist dem sogenannten Zieheisen, durch welches der Drath gezogen wird, vollkommen gleich. Es ist nämlich ein plattes, nicht sehr dünnes Stück Metall (Eisen oder Messing), in dem sich viele Löcher von verschiedener Größe befinden, vermittelst welcher man, indem man ein Stück Saite dadurch zieht, die Stärke derselben erproben kann. Jedenfalls ist dies die unsicherste und auch weitläuftigste Art von solchen Instrumenten.

Chordotonon ist der griech. Name des **Monochord's**, s. d.

Chorgesang, s. **Chor**.

Choriambus heißt diejenige in Noten dargestellte rhythmische Figur, oder derjenige Tonfuß von vier Noten, von welchen die erste und vierte lang, die mittleren beiden aber kurz sind; wie lang und wie kurz nun, das gilt gleichviel, doch müssen die beiden kurzen Noten sowohl, als die beiden langen, ganz gleich seyn. So ist z. B. ein Ch. in:

und auch in



Chörig, auch die **Chöre**, in Beziehung auf den Bezug eines Instruments, s. **Chor**.

Chorion nannten die alten Griechen denjenigen **Nomos** (s. d.), welcher der Göttin Cybele zu Ehren gesungen wurde, und der, wie man

glaubt, den Olympos aus Phrygien zum Verfaſſer gehabt haben ſoll. Vergl. auch Griechiſche Muſik.

Choriſt, ſ. Chorſänger.

Choriſt-Fagott, ſ. Dolcian.

Chorodidascalos oder Chorostates hieß bei den Griechen der Anführer des Chors, der Chordirector oder Chorregent. Wörtlich heißt es: der Lehrer des Chors oder auch der Verfaſſer eines Chorgeſangs. Bei den Alten nämlich pflegte nur der Verfaſſer eines muſikaliſchen oder dramatiſchen Stücks, wenn daſſelbe aufgeführt werden ſollte, die Proben oder die Einübungen mit den Schauſpielern und Sängern vorzunehmen.

Choron, Alexandre Etienne, geb. am 21. October 1771 zu Caen, wo ſein Vater Directeur des fermes (Verpachtungen) war. Er machte vortreffliche Fortſchritte in den claſſiſchen Studien im Collége de Juilly, wo er in der römiſchen und griechiſchen Sprache und Literatur ſich bildete, was er im 15ten Jahre beendet hatte. Jetzt ſchon zog ihn eine unwiderſtehliche Leidenſchaft zur Tonkunſt, allein ſein Vater, der ihm eine andere Laufbahn beſtimmt hatte, zwang ihn, ſich einem ganz anderen Ziele zu widmen und legte ſeiner Neigung alle mögliche Hinderniſſe in den Weg. Einem ſo glühenden und feſten Character, wie Chorons, dienten alle dieſe Hinderungen nur dazu, ſeinen Durſt nach muſikaliſchen Unterricht nur noch mehr zu reizen. Bei der Unmöglichkeit einen Lehrer zu finden, der ihm die practiſchen Anfangsgründe beibrächte, entfernt von jedem Rath und von allen dazu dienlichen Büchern, gelang es ihm, ſich ſelbſt eine Art der Notation zu ſchaffen, vermittelſt welcher er die gehörten Melodien aufzeichnete, bevor er noch in der gewöhnlichen Notenſchrift auch nur eine Zeile leſen konnte. Später verſchaffte er ſich einige theoretiſche Bücher aus Rameau's Schule, die ihm einen Begriff von der Compoſition gaben. Sein erſter Lehrer war der Abt Roſe, an welchen ihn Grétry gewieſen hatte. Wichtiger wurde ihm Boneſi, welcher ihn mit den Lehren der italieniſchen Schule bekannt machte, deren Anhänger er ſelbſt war. Dieſer legte den erſten Saamen jener faſt ausſchließlichen Bewunderung der alten Meiſter in Venedig, Mailand, Neapel und vorzüglich von Rom in ſeine Seele, denn den großen Paleſtrina, das Haupt der römiſchen Schule, verehrte er beinahe wie einen Gott. — So gelangte denn Choron zu den practiſchen Kenntniſſen der Muſik durch ein dem gewöhnlichen gerade entgegengeſetztes Verfahren, daß er mit Recht von ſich ſagen konnte, er ſey von den philoſophiſchen Gipfeln der Kunſt zu den Einzelnheiten techniſcher Operationen herabgeſtiegen. Man rühmt von ihm, es habe kein wichtiges theoretiſches Werk der Muſik gegeben, das er nicht ſtudirt habe. Dazu hatte er ſich die Aufgabe gemacht, alle dieſe Hauptwerke in der Originalſprache ſelbſt leſen zu können; einzig dieſes Zweckes wegen hatte er ſich eine tiefe Kenntniß der literariſchen Sprachen erworben, von denen ihm mehrere ſo geläufig wie ſeine Mutterſprache geworden waren. Zu einer Zeit, wo die orientaliſchen Sprachen faſt ganz vernachläſſigt wurden, ſtand er wiederholt als Hülfslehrer im Collége de France dem Hebräiſchen vor. Dennoch waren dem außerordentlich thätigen Manne alle dieſe Beſchäftigungen noch nicht genügend; mit erfolgreichem Eifer gab er ſich noch den Studien der Phyſik und Mathematik hin, die ihn fortwährend anzogen. Monge machte ihn ziemlich lange zu ſeinem beſondern Schüler, ſo daß er unter der Leitung dieſes berühmten Mathematikers 1795 Repetitor für die beſchreibende Geometrie an der Normalſchule wurde, wo er Pläne, Berechnungen und

andere ins Einzelne gehende Arbeiten für die Einrichtung der polytechnischen Schule, die damals Centralschule der öffentlichen Arbeiter (école centrale des travaux publics) hieß, verfertigte. Bei der Errichtung dieser Anstalt wurde er als Brigade-Chef angestellt. Alle diese Arbeiten konnten ihn nicht von seiner Lieblingsbeschäftigung abhalten und seit 1804 fing er seine musikalischen Veröffentlichungen an, bald als Autor, bald als Herausgeber oder Uebersetzer. Unglücklicher Weise hatte er den Rang unter den geschicktesten und geachtetsten Theoretikern, den er sich erworben hatte, mit seinem Vermögen bezahlt. Nur ein Zweck leitete ihn in allem was er that, Entwickelung und Fortschritt der Tonkunst. Unbekümmert um Glück, Ehre und Ruhm, opferte er Alles der Erfüllung dieses Gedankens. Sein erstes Werk, was er 1804 mit Fiocchi herausgab, war: „Principes d'accompagnement des écoles d'Italie. Paris."; ferner 1808 „les Principes de composition des écoles d'Italie" (3 Bde.). In der Zwischenzeit hatte er eine Menge ernster, classischer Werke, meist italienischer berühmter Meister, herausgegeben. Zu dem letzten, mit reichen Materialien versehenen und selten gewordenen Werke fügte er noch „Traité des voix et des instrumens d'orchestre de Francœurs" und die Uebersetzung Albrechtsbergers unter dem Titel: „Traité élementaire d'harmonie et de composition" in 2 Bdn., die eine zweite Auflage erlebten. So wissenschaftlich reich war Choron ausgestattet, als er nach Framery's Tode in das Institut der Academie mit dem Titel eines Correspondenten eintrat. Damals standen nur drei Künstler der musikalischen Abtheilung vor, nämlich Grétry, Gossec und Méhul, alle drei, ungeachtet ihres anderweitig unbestreitbaren Verdienstes, unfähig über irgend einen nur einigermaßen schwierigen Gegenstand der Kunsttheorie zu schreiben. Choron wurde also mit den academischen Arbeiten der musikalischen Section beauftragt, wie früher Framery, und lieferte mehrere Berichte, unter anderen einen über „les principes de la versification de Scoppa", welcher für ein Meisterstück gehalten wurde, bei welcher Gelegenheit (heißt es in der franz. Lebensbeschreibung Choron's) die Academie ihre Unfähigkeit, etwas Aehnliches hervorzubringen, bekennen mußte. Beißend fährt man fort zu berichten: Ch. durfte also hoffen, daß dieser gelehrte Verein ihm seinen Titel bei der ersten Gelegenheit in den eines Titularmitgliedes verwandeln würde. Dem war aber nicht so; die Academie der schönen Künste war damals gerade wie heute beschaffen. Ch. selbst war zuweilen in seinen Schriften, wenn er von der Academie sprach, beißend geworden. Jede neue, originelle und dabei nützliche Idee, die sich ihm darbot, ergriff er mit Begierde und ließ sie nicht eher los, bis er sie ausgeführt hatte. Aber aus dieser Thätigkeit, aus dem Bedürfniß, zugleich an Beidem, an den Fortschritten der Practik und der Theorie zu arbeiten, entstanden wieder neue Gedanken, deren vollkommene Bearbeitung ihm unmöglich wurde, woher so viele angefangene und unvollendet gelassene Arbeiten kommen mußten. — Man hält es aber für einen unersetzlichen Verlust, wenn man sein Werk, von dem er selbst sagt, daß es die Frucht 50jähriger Forschung sey, und von welchem erfahrene Franzosen urtheilen, es werde der musikalischen Theorie einen neuen Weg eröffnen, verloren gehen lassen wollte. Es ist dies: „l'introduction à l'étude generale et raisonnée de la musique." Das „Dictionnaire historique des musiciens, artistes et amateurs, morts et vivans, par Choron et M. F. Fayotte" 1810 in 2 Octavbänden, war größtentheils eine Uebersetzung des alten Gerberschen Tonkünstlerlexicons, was unser Gerber beklagt, weil Ch. das 1812 folgende weit umfassendere neue Lexicon Gerbers nicht benutzen konnte. Die Fran-

zosen hatten dennoch Ursache, bei ihrem gänzlichen Mangel an musikalischer Literatur, das mangelhafte Buch als ein ihnen sehr nützliches zu betrachten. Das Buch ist selten geworden, wovon man sich folgende Anecdote erzählt: 500 Exemplare waren verkauft worden, die übrigen blieben liegen. Da kaufte um ein Billiges ein Schiffscapitain, der schleunig absegeln mußte, um volle Ladung zu haben, den Rest und warf ihn darauf ins Meer. — Choron nahm in seinen Studien wie in seiner Künstlerlaufbahn denselben ungewöhnlichen, ja umgekehrten Weg, er ging von der Theorie erst zur Praxis; auch hierin war er zuvor Historiker und Theoretiker, um dann erst Capellmeister und Lehrer zu werden. Seine mathematischen Kenntnisse verschafften ihm 1815 die Redaction des „Bulletin d'encouragement pour l'industrie nationale"; um diese Zeit übergab ihm der Minister des Cultus, Bigot de Préameneu, die Leitung der Musik bei den öffentlichen Festen und Religionsfeierlichkeiten und trug ihm auf, einen ausführlichen Entwurf zur Wiederherstellung der alten Maitrises und der Chöre in den Hauptkirchen des ganzen Reiches zu verfassen. Diesen Plan, welcher Frankreich 80 musikalische Institute wiedergeben sollte, die ihm durch die Revolution geraubt worden waren, legte er Napoleon vor, welcher ihn genehmigte. Der Befehl zur Ausführung desselben sollte eben gegeben werden, als der unglückliche Feldzug nach Rußland und der Fall des Kaisers dazwischen kam. Durch die Rückkehr der Bourbonen verlor Choron die Aemter, welche ihm das Gouvernement gegeben hatte, worauf er nun eine öffentliche Schule der Musik eröffnete, welche, Anfangs schwach, sich nach und nach allein durch die Fähigkeit ihres Gründers bis zu einem Nationalinstitute erhoben, ja sich sogar als eine glückliche Nebenbuhlerin des Conservatoire royale de musique gezeigt hat. Die glücklichen Erfolge dieser Schule dankt man der vortrefflichen méthode concertante, einer Art des gegenseitigen Unterrichts, dem unermüdlichen Eifer und der unüberwindlichen Ausdauer dieses geschickten Mannes. Auch für andere Schulanstalten war er thätig gewesen. So hatte er z. B. 1800 eine Unterrichtsmethode herausgegeben, um zugleich lesen und schreiben zu lernen. Oeffentlichen Proben zufolge war diese Methode besonders bei einer Menge von Schülern anwendbar. Man bediente sich seines Rathes für Elementarschulen, nur nicht zu seinem Nutzen. 1815—1817 wurde er zur Direction der Academie royale de musique berufen, wohin er seinen gewohnten Eifer mitbrachte, denn überall war er eifrig, im Großen wie im Kleinen; nur war er vielleicht zu einem solchen Amte nicht biegsam genug. In 20 Monaten brachte er 12 alte und 7 neue Werke auf das Repertoire. Damals wurde der Gesang täglich schlechter. Er sann auf Mittel, dem Uebel zu begegnen. Das Conservatoire war nicht vorhanden, man hatte es abgeschafft. Man hatte also auch kein gutes Orchester. Gab sich nun auch Ch. mit den Instrumenten nicht ab, sondern nur mit dem Gesange, so war doch sein Rath gut, den er dem Minister gab, das Conservatoire nach den italienischen einzurichten. Dazu schienen ihm 68,000 Franken hinreichend, womit freilich die Künstler nicht übereinstimmten. Man gebrauchte viele Lehrer für wenig Schüler, also auch viel Geld. Jeder Professor gab wöchentlich 3 Stunden an 8 Schüler. Dieser fehlerhaften Einrichtung wollte Ch. die italienische entgegensetzen. In einem alten Conservatorio hatte man nur zwei wirklich angestellte Lehrer, einen für die Composition, den andern für den Gesang; für die Instrumente hatte man nur Hülfslehrer ohne eigentliche Anstellung. Jeder wirkliche Lehrer gab täglich eine Stunde in Gegenwart aller Schüler. Diese waren in Abtheilungen gebracht; die

Befähigtesten wurden dann Lehrer der Anderen in Gegenwart des Professors. Die Unterabtheilungen gingen bis auf die geringsten herab, so daß sich die meisten Schüler auch zugleich als Lehrer übten. So verfuhr man im 17ten und 18ten Jahrhunderte zu Neapel. — Sein Plan wurde nicht angenommen, obwohl man sich später einigermaßen nach ihm richtete; auch ist der gegenseitige Unterricht noch da. — Bei Ch's Abgange von der Opernverwaltung wurde er erwählt, einen Theil der Sänger zu Theaterchören zu bilden. Man gab dieser Anstalt den Namen École royale et spéciale de chant. Von dieser Schule, aus welcher mehr als 200 Choristen hervorgegangen sind, giebt der Ritter Neukomm im 25sten Jahrg. unserer Leipz. allgem. musikal. Zeitung S. 638 eine übersichtliche Beschreibung. Die Schule stand unter dem Schutze des Ministeriums, von dem eine bestimmte Anzahl von Zöglingen unterhalten wurde, welche Kost, Wohnung und Unterricht erhielten, wie in allen übrigen Anstalten der Art. Ch. machte häufig Reisen in alle Provinzen Frankreichs, um taugliche Subjecte für seine Schule aufzusuchen. Wer nicht von der Natur mit den nöthigen Gaben ausgestattet war, wurde nicht aufgenommen, und so konnte es nicht fehlen, daß Ch. Resultate erhielt, die man von andern Anstalten vergebens erwartete. Neukomm selbst nennt ihn auch hier den eigentlichen Erfinder des jetzt fast allgemein gewordenen musikalischen Unterrichts (enseignement mutuel). Wir haben aber oben gehört, daß dieser Wechselunterricht, wenn auch in Einigem verschieden, schon in den alten Conservatorien Italiens geübt wurde. In dieser K. Specialschule des Gesanges wurde wöchentlich ein öffentliches Exercice gegeben, zu welchem der Director Hr. Ch. unentgeltlich Eintrittskarten austheilte. In diesen Concerten wurden von den Schülern (beiderlei Geschlechts) 12—14 Singstücke von verschiedenen Meistern, mit Clavier oder ohne Begleitung, mit seltener Vollkommenheit aufgeführt. Neukomm selbst hörte 5 der schönsten Mädchenstimmen Al. Scarlatti's herrliches Madrigal „Cor mio" ganz vortrefflich und so rein vortragen, daß am Ende dieses, 10 Minuten dauernden und ohne Begleitung gesungenen Meisterwerkes die Stimmen nicht um ein Comma gesunken waren. — Allein beschämt von der untergeordneten Rolle, die man ihm aufgenöthigt hatte, wollte er seinem Institut einen nützlicheren und edleren Zweck geben und er nannte es daher Conservatoire de musique religieuse und von 1830 an Conservatoire de musique classique. Sein Ziel war von ihm selbst ausgesprochen worden. Er wollte classische Musikwerke, die würdigsten aller Schulen und Zeiten hervorsuchen, sie zum Gegenstande der Uebungen machen, mit aller Vollkommenheit sie zu Gehör bringen und sie so erhalten. Damit wollte er zweitens den Nationalgesang erheben und den Choralgesang allgemein machen, wozu er Lehrer bilden wollte, die in seine Idee eingingen. 1826 bauete er daher in seiner Anstalt auf seine Kosten einen Concertsaal, wo alte Musik von Palestrina, Händel, Carissimi ꝛc. aufgeführt wurde. Ganz Paris eilte hin, um Kinder mit einer solchen Vollkommenheit vortragen zu hören, was eigentliche Künstler hätte zur Verzweiflung bringen können. Seit 1825 war er auch zum Capellmeister an der Sorbonne ernannt worden, wo er bald darauf jeden Sonn- und Festtag in dieser weiten und früher verlassenen Kirche vor einer großen Versammlung Allegri's „Miserere", Palestrina's „Stabat mater" und dergl. im ernsten Style aufführen ließ. Durch Eifer, Strenge und gegenseitigen Unterricht gewöhnte er sie an Ernstes, und so wurden die Schwierigkeiten für sie ein Spiel. — Ueber seine Methode hat er zahlreiche Werke geschrieben; allein der Eifer der Mittheilung, der lebendige Geist der Ueberzeu-

gung, sein persönlicher, fast bezaubernder Einfluß, sind mit ihm gestorben. — Und doch war dieser Mann nie ein vollkommener Practiker gewesen, verstand aber aus den widerstrebendsten Massen ein so vollkommenes Ensemble zu gewinnen, wie selten ein Musikdirector es von seinen Künstlern erhält. Die einzelne, individuelle Ausbildung des Gesanges vernachlässigte er allerdings; er schuf keinen Kunstsänger erster Ordnung, mit Ausnahme des Duprez; allein Sänger zweiter Ordnung gingen viele aus seiner Anstalt. Die drei letzten Jahre seines Lebens müssen für ihn entsetzlich gewesen seyn, denn er starb in Noth, und dennoch fortwährend beschäftigt mit Verbreitung der Kunst. — 1830 verlor er seine Capellmeisterstelle an der Sorbonne in Folge der Revolution; Unwissenheit und übler Wille des Ministers, durch schändlichen Neid seiner Nebenbuhler unter den Künstlern erzeugt, setzten die Zahlung für seine Anstalt von 36,000 Franken auf 12,000 herab und immer war er dabei mit Auffindung neuer Hülfsquellen beschäftigt. Im Glück hatte er Alles auf Herausgabe classischer Werke verwendet. 1832 waren aus dem Budget die Zahlungen für Singechöre der Kirchen gestrichen worden. Da faßte Ch. den riesenmäßigen Plan, diese Chöre in den Kirchen und Schulen von ganz Frankreich wieder herzustellen. Zu dem Ende componirte er 4stimmige Sätze, reiste im Lande umher, studirte sie den einzelnen Stimmen ein und erreichte Erfolge, die an Wunder grenzen. In Rochelle, erzählt man, brauchte er 6 Tage, um ein Chor von 90 Sängern gut einzuüben. Nach diesem ersten glücklichen Versuche ging er nach Chartres und Luçon. In Nantes organisirte er 3 Chöre, eins von 80, das andere von 110 und das dritte von 160 Sängern in einer einzigen Woche, so daß sie, jedes für sich und alle vereint, sich zeigen konnten. Ja in Angers, berichten französische Blätter, kam er eines Sonntags früh an, konnte seine Operationen erst den andern Tag um halb 4 Uhr anfangen und dreiviertel auf 6 Uhr brachte ein Chor von 350 Stimmen schon eine 7stimmige (mit 4 vollen Stimmen versehene) Motette an die heil. Jungfrau zur Ausführung. — In Paris bildete er ähnliche Vereinigungen, deren eine 800 — 900 Sänger zählte. Nur nach einigen Stunden Uebung brachte er diese Massen dahin, zur Verwunderung zusammen zu singen, und doch waren die Meisten darunter einfache Arbeiter, Leute aus dem Volke, ohne die geringste musikalische Bildung. — Nach solchen Leistungen hoffte er die Kinder in den Armenschulen zum Unterricht zu bekommen; dann wollte er auf dem Marsfelde mit einer Masse von 30,000 Stimmen zum Besten der armen Eltern ein Benefice geben, was er auch durchgesetzt hätte, wenn er am Leben geblieben wäre. — Seine Geistesthätigkeit schien mit den Jahren zu wachsen, aber auch die Gleichgültigkeit des Ministeriums und der Cammer der Deputirten für seine Anstalt, die er ganz eigentlich aus seinen Mitteln ernährte. Die letzte kleine Rente, die ihm noch übrig war, sah er sich genöthigt zu verkaufen, um der Erhaltung seiner Zöglinge willen. Dies brach endlich den Körper des unglücklichen Künstlers, dessen Seele stets der Zukunft vertrauete. Als er seinen Tod herannahen fühlte, wollte er noch dem Minister Alles empfehlen, was ihm theuer gewesen war: seine Gattin, die sich seit langen Jahren den gröbsten Arbeiten des Instituts unterzogen hatte; den Hrn. Nicou, seinen Schüler, der sein Schwiegersohn und Gehülfe geworden war, und vor Allem die Schule, die er gegründet hatte. Seine letzten Worte sind nicht gehört worden; das Conservatorium der classischen Musik ist aufgelöst. Wen, fragen die Freunde, soll man dieser Barbarei wegen anklagen? — Choron hat sich vor seinem

Tode seine Grabschrift selbst gemacht und Niemand wird ihn der Unwahrheit beschuldigen können. Hier ist sie:

ALEXANDER STEPHANUS
CHORON,
E VALESIO ORIUNDUS
NATUS CADEMI DIE XXI. OCTOBRIS MDCCLXXI
LITTERIS BONIS ARTIBUS AC SCIENTIIS ACCURATE ET FELICITER STUDUIT;
SED MUSICAM SACRAM ET DIDACTICAM
PRAESERTIM EXVOLUIT,
RELIGIONI ATQUE PUBLICAE UTILITATI
PRAECIPUE CONSULENS
BONIS ET BONO TOTUS INTENTUS ET FAVENS
SE IPSUM AC SUA PRORSUS ABNEGAVIT.
QUAM MULTA AD NIMIUM ARTIS DAMNUM IMPERFECTA RELINQUENS
VARIIS PUBLICIS MUNERIBUS FUNCTUS
OBIIT DIE XXVIII. JUNII MDCCCXXXIV.
ORATE PRO EO.

Seine vorzüglichsten Werke sind: „Cours élémentaire de Solfége et de Chant; plusieurs cahiers contenant les premières leçons de Solfége et plusieurs suites de leçons élémentaires à I, II, III et IV voix, des meilleurs auteurs, à l'usage des écoles primaires." — „Méthode de Plain-Chant." — „Exercices comparés de Plain-Chant et de musique élémentaire à l'aide desquels on peut apprendre l'un par l'autre ou l'un independamment de l'autre, en ce qu'ils ont de commun, la musique et le chant ecclésiastique." — „Méthode concertante transcendante à quatre parties, d'un degré différent de difficulté, qui peuvent s'executer ensemble ou séparément, à l'usage des écoles spéciales, maitrises de cathédrales etc." Auch für drei Parthien. — „Méthode élémentaire d'Orgue." — „Méthode transcendante d'Orgue par M. Rink (Ueberſetzt). — Außerdem componirte er eine große Anzahl Stücke für die Kirche und viele Romanzen; „la Sentinelle" ist Volksgesang geworden. Auch ließ er nicht wenige Werke unvollendet. Nach Choron's Tode, fügt man hinzu, ist das Werk der Zerstörung vollbracht. Jetzt giebt es in ganz Frankreich keine einzige Anstalt zur Vorbereitung, ja auch nur zur Erhaltung heiliger Musik. Es ist aus damit. — Das Volk in Paris aber bewies am Tage der Todtenfeier Choron's große Anhänglichkeit und eine gute Liebe für ihn, denn über 9000 Zuhörer fanden sich in der entlegenen Kirche ein, wo es nichts zu sehen, nur zu hören gab. Nur die Bläser stellten sich nicht ein; eine einzige Trompete und eine Posaune waren zu 150 Instrumenten und 140 Sängern gegenwärtig. Unter den letzten waren auch 50 junge Damen. Der Geistliche der Invalidenkirche drückte also ein Auge zu, um mit dem andern desto besser zu sehen. Das Ganze war in Eile vorbereitet. Mozart's Requiem ist aber den Künstlern so bekannt und Jomelli's in einem so leichten Style, daß die Ausführung im Allgemeinen sehr befriedigend ausfiel. Nur die entfernt stehenden Hörer hatten in der weiten Kirche nichts gut vernommen. Die Zahl der Ausübenden hätte mindestens noch einmal so groß seyn sollen. Auch war das Orchester nicht amphitheatralisch erhöht, was durchaus bei solchen Gelegenheiten nöthig ist. Die armen Schüler Ch's konnten jedoch die Kosten nicht aufbringen. Sind doch selbst die 1800 Franken, die die Todtenfeier kostete, durch die freiwilligen Gaben an den Kirchenthüren nicht gedeckt worden. — —

Ueberall wird Ch. als guter Sprachkenner gerühmt, dessen Latein vorzüglich gewesen. Sein Gedächtniß war ihm so treu, daß ihn das Citiren von Ausſprüchen lateiniſcher Schriftſteller zur Gewohnheit geworden war. Sehr gern beſchäftigte er ſich mit Leſung der Kirchenväter und die griechiſchen Autoren las er noch im Alter. Allein im Practiſchen der Muſik war er zurück geblieben, da er zu ſpät damit angefangen hatte. Dieſer Mangel wirkte auch in der Folge. Erſt nach Zeit und Ueberlegung, nicht beim erſten Leſen, faßte er den Geiſt eines Tonſtücks auf, dann aber meiſt tief. Als Theoretiker war er in Frankreich der beſte ſeiner Zeit. Am meiſten ſagten ihm Albrechtsberger und Marpurg zu. In ſeinen eigenen theoretiſchen Schriften miſchte er zu ſehr die verſchiedenen muſikal. Syſteme zuſammen, was keine gute Ueberſicht brachte, weshalb auch ſeine Schriften der Art wenig Eingang fanden. Er hat faſt ſein ganzes väterliches Vermögen dabei zugeſetzt. Weit nützlicher wurde ſein Unterricht, Leſen und Schreiben zu lernen. Das Werkchen hat viele Ausgaben erlebt und iſt in Frankreichs Schulen gebraucht worden. Seine Thätigkeit war außerordentlich, aber auch zu unruhig; ſtets kamen ihm neue Gegenſtände, die ihm die Beharrlichkeit für ſchon Begonnenes nahmen. An der Ueberſetzung des alten Tonkünſtler-Lexicons von Gerber hat er nichts gethan, als die hiſtoriſche Einleitung. Seine Geſundheit war damals zerſtört, ſo daß er wenig oder keine Sorgfalt darauf verwenden konnte. Man hatte die Ueberſetzung einem Deutſchen anvertraut, der ſchlecht franzöſiſch und gar keine Muſik verſtand. Bis 1812 war Ch. allein im Studierzimmer beſchäftigt geweſen; jetzt in äußere Verwaltungen gezogen, zerſtückelte ſich ſein Leben noch mehr. Bald darauf beging er den Fehler, die Nützlichkeit des Conſervatoriums in Zweifel zu ziehen, da die Direction deſſelben ſeinen Anſichten nicht gemäß war; ſein Ausdruck wurde oft bitter und nicht ſelten bewies er ungerechte Vorurtheile gegen daſſelbe. Seine Sarkasmen bereiteten ihm Feinde, die an ſeiner nicht ausgezeichneten Art, Muſik zu dirigiren, manche Gelegenheit zur Rache hatten. Nur hatten ſie es mit einem kräftigen Manne zu thun, der im Verbeſſern ſeiner Mängel die größte Beharrlichkeit zeigte. Dennoch wurde er als Muſikdirector nicht groß. Man muß dies nicht mit ſeiner großen Stärke vermengen, die ungeübte Maſſen außerordentlich zu beleben verſtand. Die Wiedereinſetzung der Bourbonen konnte dem Conſervatorium, als einem Kinde der Revolution, nicht günſtig ſeyn; es wurde 1815 aufgelöſt. Dieſer Schlag, der zwar Ch's Feinde, aber auch die Kunſt traf, freute den kunſtliebenden und im Grunde gerechten Mann keineswegs. Auch empfand er die Nothwendigkeit einer ſolchen Anſtalt, als er 1816 Operndirector geworden war. Er ſchlug daher die Wiederherſtellung deſſelben vor unter dem Namen École royale de chant et de déclamation, machte einen Entwurf, der auch angenommen wurde. Man hat nicht ermangelt, ſeinen Plan kleinlich zu nennen; er war den Leuten zu ſehr auf Sparſamkeit berechnet, und dennoch war er gut, den Zeiten angemeſſen und hat Früchte getragen. Nach Ch. noch wuchs die Anſtalt wie von ſelbſt, erhielt ihre alte Wichtigkeit und ihren alten Ruhm. — Seine Gutmüthigkeit wollte jetzt, als er der Oper vorſtand, jungen Componiſten aufhelfen. Er richtete es alſo ein, daß eine gewiſſe Anzahl einactiger Opern componirt und gegeben werden ſollten, was ſich freilich mit dem größern Zweck der Anſtalt nicht vertragen wollte. Ueberhaupt fand die Menge ſeiner Feinde Manches heraus, was ihm Nachtheil brachte und ſo wurde er denn 1817 entlaſſen. Der Mann, mit Kraft in der Seele und Gedanken im Kopfe, verlor ſeine Zeit nicht mit Klagen, ſondern fing an

eine wissenschaftlich musikalische Encyclopädie zu schreiben unter dem Titel: „Introduction à l'étude générale et raisonnée de la musique", worin er viele neue und glänzende Gedanken entwickelte. Leider strömten ihm nur zu viel neue Ideen zu, von denen immer die neuesten den größten Reiz für ihn hatten, so daß er oft die guten alten darüber vergaß; oder das Neue umfing ihn auch wohl so, daß er bei dem geringsten Einwande gegen ein älteres Unternehmen zu leicht den Glauben an seine Entwürfe verlor und sie nun unausgeführt liegen ließ. Es würde sonst diese Arbeit das Hauptwerk seines Lebens geworden seyn. Er hatte sich aber nun seinen gegenseitigen Unterrichtsplan entworfen, den er mit dem glühenden Eifer verfolgte, der ihm gewöhnlich, und mit einer Ausdauer, wie sie ihm sonst ungewöhnlich war. Seine Methode kam heraus, wurde um einiger harmonischer Versehen oder Uebereilungen willen sehr scharf recensirt, doch höchst nützlich befunden. Daraus gingen seine Lehranstalten hervor, die oben beschrieben sind. Durch sein inneres Feuer, durch Gebehrde und Ton seines Wortes, weniger durch die Rede selbst, die nicht selten der vielen ihm zuströmenden Gedanken wegen schwerfällig war, wußte er überall Liebe für die Kunst einzuflößen. Sogar sein zitternder Gesang, wenn er zeigen wollte, wie etwas vorgetragen werden müsse, machte Eindruck auf die jungen Gemüther, während er in Künstlern das Gegentheil bewirkte. Seine Reisen in ganz Frankreich, um gute Stimmen aufzusuchen, machte er stets zu Fuße, seiner wenigen Mittel halber. Im Bilden ungeübter Massen bis auf einen gewissen Grad war er groß. Kleine Fehler des Gesanges seiner Schule wurden durch tiefes Gefühl des Vortrags zurückgedrängt. Man ließ ihm hierin Gerechtigkeit widerfahren. Allein die Juli-Revolution hat auch seine Anstalt zerstört und dies wurde die nächste Ursache seines Todes. Seine Anlagen waren groß, aber die Umstände waren ihm nicht günstig. — Aus diesen beiden Darstellungen wird man sich am Besten das Wesen und Wirken dieses beachtenswerthen Mannes erklären, und manche Ueberlegung und manches Gefühl dürfte zum Segen Vieler dadurch geweckt werden. G. W. Fink.

Chorregent, s. Chordirector.

Chorsänger sind Individuen, welche eine mehrfach besetzte Gesangstimme in einem Vocalchore ausführen helfen. Der Chorsänger ist stets nur ein Theil einer Masse, und darf sich nicht als einzelnes Individuum geltend machen; er hat mit dem Ripienspieler gleiche Pflichten; reine und präcise Intonation, Festigkeit im Tacte, Sicherheit im Notenlesen und Notentreffen, die strengste Pünctlichkeit, keine Note oder Pause mehr oder weniger in Vortrag zu bringen, als der Tonsetzer vorgeschrieben hat, und das Vermögen, in der Geschwindigkeit den rechten Sinn des Tonsetzers zu fassen, und die leisesten Winke des Dirigenten zu beachten und augenblicklich zu realisiren — dies sind die vorzüglichsten Eigenschaften des Chorsängers. Der Chorgesang in seiner polyphonischen Gestaltung ist eine musikalische Entäußerung der Empfindung, welche zu gleicher Zeit mehrere Individuen auf gleiche Art beseelt. Wenn beim Chor von Stimmen die Rede ist, so werden die Repräsentanten des ganzen Chors, Sopran, Alt, Tenor oder Baß — nicht aber die, jede dieser Stimmen vortragenden Individuen verstanden. Die einzelne Chorstimme ist nur ein Glied des ganzen Chors, der, von einer Empfindung beseelt, diese äußert, mithin kann bei mehrfacher Besetzung einer Chorstimme nicht jeder Ausführende derselben insbesondere als ein solches Glied des Chors betrachtet werden, welches die darzustellende Empfindung, nach seiner individuellen

Empfindungsart äußert, sondern die verschiedenen Sänger einer und eben derselben Chorstimme sollen nur zusammen vereinigt ein wesentliches Glied des Chors vorstellen. Daraus folgt, daß die Leistung des einzelnen Sängers in der Gesammtheit des Chorpersonals verschwimmen und niemals individuell in der Chormasse bemerkbar hervortreten darf. Nbrg.

Chorstörer. Vor Alters waren in einigen Mönchsklöstern, besonders in Preußen, Individuen angestellt, deren Function darin bestand, mit einem widerlichen Geblärre den Chorgesang gerade in dem Augenblicke zu unterbrechen, wo er am angenehmsten und feierlichsten war, und die man turbatores chori nannte. Den Zweck einer solchen Einrichtung kennt man nicht mehr; selbst Muthmaßungen lassen sich nicht begründen.

Chorton oder Orgelton. Es würde eine überaus anziehende, aber auch schwierige und bei möglichster Umsicht immer noch vielfach lückenhafte Abhandlung geben, wenn das Verhältniß der verschiedenen Stimmungen von den ältesten Zeiten und Völkern bis auf unsere Tage, soweit Tonberechnungen vorhanden sind, der Reihe nach zusammengestellt und mit den gehörigen Belegen versehen würden. Hier kann der Natur der Sache nach nur von den Tonverhältnissen der christlich abendländischen Musik die Rede seyn, die sonst dreifache Stimmungsarten hatte, nämlich den Cornett-, Chor- und Cammerton. Ebenso wurden in Italien dreierlei Stimmungen angegeben, die lombardische als die höchste, die venetianische als die mittlere und die römische als die tiefste. Ganz alte Orgeln sind in den Cornet-Ton gestimmt und eine kleine Terz höher, als der alte Cammerton. Der gewöhnliche Chor- oder Orgelton unterschied sich vom Cammertone um einen ganzen Ton, so daß die Orgel in C-Dur gespielt werden mußte, wenn die Instrumente D-Dur vortrugen. So schrieb noch Knecht im J. 1803 und setzt hinzu: Der Grund, warum die Stimmung verschieden eingerichtet ist, liegt ohne Zweifel in der verschiedenen Beschaffenheit des Ortes, wo musicirt wird. In der meist viel größern Kirche sollte der Ton besser durchdringen; für das Zimmer und den Concertsaal fand man diesen höhern Chorton zu grell. Allein da dieser tiefere Cammerton gleich anfangs nicht überall gleich war oder nicht lange blieb, mußte das Transponiren auf den Orgeln bald unbequem, ja störend werden. Dennoch wollte man im 18ten Jahrh. von der hohen Orgelstimmung nicht weichen, zum Theil auch darum, weil dabei weniger Zinn für die Orgelpfeifen gebraucht und also erspart wurde. In Schwaben hatte man die Orgeln lange schon in den Cammerton gestimmt (namentlich in Oberschwaben), als Knecht allen Orgelbauern dies zur Nacheiferung empfahl, die Vortheile einer mittleren Stimmung hervorhebend. Dabei wünschte er allerdings auch, die Verfertiger der Blasinstrumente möchten eine größere Gleichheit in ihren Stimmungen beobachten, nicht minder die Orchester verschiedener Länder und Städte. Der alte hohe Chorton wurde nun zwar nach und nach verdrängt, so daß sich wenige Orgeln nur jetzt noch vorfinden, die ihn haben. Der Cammerton siegte, so wie die weltliche Musik überhaupt. Leider aber blieb sich der Cammerton so wenig treu, daß es wohl eine Menge Cammertonstimmungen, aber keinen Cammerton mehr giebt. Die Willkühr riß ein, so daß fast jeder etwas bedeutende Ort seine Stimmung für sich hatte, ja in Wien gab es sogar dreierlei Stimmungen auf den verschiedenen Theatern. Aus allen Angaben geht klar hervor, daß der Cammerton immer höher hinaufgetrieben wurde. Was man sonst zu grell und scharf gefunden hatte, wurde

von dem immer mehr ans Lärmende gewöhnten Sinne bald nicht wirksam genug gefunden. Die höchsten Stimmungen sind die Petersburger, Wiener und nächst diesen die Pariser. Wie viel man von Zeit zu Zeit hinaufrückte, beweisen die in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1827 S. 148 zusammengestellten Tonberechnungen: Euler berechnete 1739 die Schwingungen des großen C (des achtfüßigen) in einer Secunde auf 118. Nach einer von der Petersburger Academie 1771 angestellten Berechnung fand man schon für denselben Ton 125 Schwingungen, womit Marpurg 1776 übereinstimmt. Chladni berechnete 1802 in Wittenberg die Schwingungen des großen C auf 128, wogegen in Petersburg derselbe Ton im J. 1796 schon bis auf 131 gestiegen war. Ja seitdem ist er nach Chladni's Versicherung bis auf 136, ja 138 gekommen. Das Hinaufschrauben der Tonhöhen in den Orchesterstimmungen hat so zugenommen, daß jetzt der Chorton oft viel tiefer ist, als der Cammerton, worüber erst vor einigen Wochen die Stimme eines anerkannten Musikers und Componisten sich in unserer Leipz. allgem. Zeitung klagend vernehmen ließ. S. Jahrg. 37. N. 12. Längst haben schon mehrere achtbare Männer den Wunsch ausgesprochen, daß man sich zu einem allgemeinen Normalton vereinigen möchte. Hr. Heinr. Scheibler in Crefeld hat mit Aufopferungen die vortrefflichsten Stimmgabeln verfertigt, um das Unternehmen zu erleichtern; allein so zweckmäßig und nützlich eine solche Vereinigung wäre, so ist doch bis jetzt noch keine Anstalt dazu gemacht worden, und wir dürfen auch heute noch sagen, daß wir zum größten Nachtheile, hauptsächlich der Sänger, in dieser Hinsicht wie in mancher anderen in einer babylonischen Verwirrung leben. G. W. Fink.

Chorus ist zunächst der lateinische Name des Chor's (s. dies.). Dann ist es auch der Name eines längst veralteten Blasinstruments mit einem Mundstücke und in der Mitte mit zwei auswärts gebogenen Röhren, die sich wieder in einen Schalltrichter vereinigten. Eine Abbildung davon befindet sich in Praetor. Synt. Mus. Tom. 2. Taf. 32. u. in Ersch u. Gruber's Encyclop. unter Chor.

Chotek, Franz Xav., Clavierlehrer und Tonsetzer in Wien, geboren den 22. October 1800 zu Liebisch in Mähren. Sein Vater, ein Landschullehrer, unterrichtete ihn im Singen, Clavier- und Violinspiel, wodurch der Grund zur musikalischen Bildung gelegt ward. Nach vollendeten Studien am Gymnasium zu Freiburg, begab er sich 1819 nach Wien, hörte daselbst den ganzen philosophischen Curs, und zwei Jahre darnach jenen der Jurisprudenz; verließ aber 1824 für immer die bisherige Bahn, um sich, zufolge einer prävalirenden Neigung, ausschließlich der Tonkunst zu widmen. Sein theoretischer Führer war der Hoforganist Henneberg, und, als der Tod ihm diesen raubte, dessen würdiger Nachfolger, Simon Sechter. — Gegenwärtig gehört Ch. in die Zahl der gesuchtesten Claviermeister der Residenz, und von seinen Arbeiten sind bis jetzt 15 Werke gedruckt worden, nämlich „Variations brillants, in Es"; „Six Valses, avec Coda"; „Ehret die Frauen! Vierstimmiger Gesang mit Pianoforte-Begleitung"; „Rondino brillante, in C"; „Souvenir, ou Marche et Trio"; „Faschings-Unterhaltung", zwei Sammlungen verschiedenartiger Tänze; „Großer Parade-Marsch" für das Regiment König Maximilian Joseph; „Le Bidon" (die Feldflasche) air varié; Variationen über das Duettino: „Brüderlein fein"; Desgleichen über das Trinklied: „Freunde hört die weise Lehre"; „Marche courageuse du Regiment d'Infant: Ign. Gynlay"; „Variations, in C, sur le Thême de la Cavatine: Ecco ridente il cielo"; „Reutitscheiner-Ga-

lopp, mit zwei Trio's, sammt Coda"; „La Gaité; Rondeau facile par le Pfte., à 2 et à 4 mains". 81.

Chresis — ein Theil der alten Melopöie, welcher die Lehre von der Bildung der Modulation und einer angenehmen Melodie, d. h. aus einer reinen diatonischen Tonfolge, enthält. Demnach beschäftigt sich derselbe mit der Anordnung der verschiedenen Tonfiguren, welche Agoge, Anacamptos und Euthia (s. dies. Art.) heißen.

Chretien wird als ein ausgezeichneter Violoncellist um 1750 zu Paris gerühmt, der sich auch bald darauf durch Trio's und noch mehr durch theatralische Compositionen in Frankreich einen Namen gewann. 1752 gefiel in Paris sein Divertissement „Iris ou l'Orage dissipé" lebhaft; auch „les Précoutions inutiles" für das italienische Theater. 1780 war er Mitglied des Orchesters des Concert spirit. †b.

Christe nennen Einige auch das Kyrie oder den zweiten Satz einer Messe, weil dessen Text aus den Worten „Christe Eleison" besteht. Vergl. Kyrie.

Christenius, Johann, um's Jahr 1610 Hofcantor zu Altenburg, war aus Buttstädt bei Weimar gebürtig, und zu seiner Zeit ein beliebter Componist besonders von geistlichen Liedern, deren er viele herausgegeben hat, sowohl für eine als auch mehrere Stimmen und Chöre.

Christian, Fürst zu Wittgenstein-Berleburg, s. Wittgenstein.

Christie, seit 1794 Musikmeister zu Liverpool, ob noch am Leben wissen wir nicht, ist merkwürdig als der Erfinder, oder wenigstens doch hauptsächlichster Verbesserer des Theographen (s. dies.).

Christmann, Joh. Friedr., geb. zu Ludwigsburg am 10. September 1752, zeigte schon in früher Jugend große Empfänglichkeit für Wissenschaft und Kunst, welche letzte besonders durch den Umgang seines Vaters mit den vorzüglichsten Künstlern der damals vortrefflichen Capelle des Herzogs von Würtemberg bestens gepflegt wurde. Als der 10jährige Knabe auf das Stuttgarter Gymnasium geschickt wurde, brachte er schon einen guten Grund im Clavierspiel und im Flötenblasen mit, worin er sich in seinen Erholungsstunden immer mehr vervollkommnete, so daß er als Schüler sich vor dem Herzoge mit einem Flötensolo zeigen durfte. In Tübingen darauf Theologie studirend fand er Zeit genug, sich in der Kunst bis zur Virtuosität aufzuarbeiten und sich seine Flötenconcerte selbst zu componiren. Als er 1777 in Winterthur als Hofmeister lebte, schrieb er in seinen Freistunden sein für jene Zeiten nützliches Elementarbuch der Musik, das, 1782 bei Boßler in Speier gedruckt, viel Eingang fand. Unterhaltungen am Clavier in deutschen Gesängen, gleichfalls in dieser Zeit versucht, erwarben ihm neue Freunde. Nur hatte er das Unglück bei den damals überall herrschenden Versuchen mit entzündbarer Luft ein Auge zu verlieren, was ihn 1779 nöthigte, sich zu den Seinen zu begeben. Wieder hergestellt, übernahm er eine Hofmeisterstelle in Carlsruhe, wo er den Capellmeister Schmidtbaur und Voglern kennen lernte. 1783 wurde er als Pfarrer in Heutingsheim bei Ludwigsburg angestellt, wo die Liebe zur Tonkunst nach Vollendung seiner Berufsgeschäfte das schönste Glück seiner Erholungszeit ausmachte. Compositionen und Schriften über Musik mannigfacher Art wurden der Welt mitgetheilt, deren mehrere zu seiner Zeit beliebt wurden. Die musikalische Blumenlese, herausgekommen bei Boßler, der auch eine beliebte musikal. Realzeitung herausgab,

in welche Ch. arbeitete, enthält angenehme Sätze seiner Composition. Unter Anderm theilte er 1789 in jener Zeitung und anderwärts den Plan zu einem allgemeinen musikal. Wörterbuche mit; die Zeit war aber diesem mühevollen und selbst kostspieligen Unternehmen nicht so günstig, als es zu wünschen gewesen wäre. Der zweite Theil seines Elementarbuches erschien 1789 bei Boßler, die Lehren des Generalbasses und des Accompagnirens enthaltend. Außer einigen kleinen Clavierstücken componirte er „Rosen auf das Clavier meiner Minna". Ein Neujahrsgeschenk für 1791 (Speier); die Stimme aus dem Halladat für Sopran und Clavier, im 3. Jahrgange der Bibliothek der Grazien, Januarheft, wird von Gerber für dieses Mannes trefflichste Arbeit ausgegeben; Oden und Lieder bei Breitkopf und Härtel 1797; 2 Balladen: „die Braut von Korinth", von Göthe, 1799 — und „die Kinder im Walde", aus dem Englischen, bei Kühnel in Leipzig; „Arion", eine Romanze 1801. Wichtiger noch war der Antheil, den er an der vollständigen Sammlung theils neu componirter, theils verbesserter 4stimmiger Choräle für das neue Würtembergische Gesangbuch nahm, was von ihm und Knecht herausgegeben wurde (Stuttgart bei Mäntler 1799). Da Zumsteeg diesem Werke ein gutes Zeugniß gab, erhielt er durch das Consistorium das landesherrliche Privilegium. Eine Beurtheilung des wichtigen Werkes, das mit Recht in manchen Dingen getadelt wird, liest man im 1. Jahrg. der Leipz. allgem. musikal. Zeitung S. 862. In diese Zeitung hat Christmann mancherlei Aufsätze geliefert, z. B. über das Musikwesen im Würtembergischen; über Zumsteegs „Geisterinsel"; einige Ideen über den Geist der französischen Nationallieder, namentlich der politischen jener denkwürdigen Zeit, die man daher genauer Nationalgesänge der franz. Republik nennen sollte. Seine Aufsätze enthalten viel Gutes bei einer etwas breiten Schreibart, die jedoch damals gewöhnlich gefunden wurde und fast beliebt war. Er starb zu Heutingsheim 1819.

Christo, 1) Fr. Joao de, ein portugiesischer Mönch, starb in seinem Kloster zu Alcobaça am 30. Juli 1654, und war einer der berühmtesten Orgelspieler seiner Zeit, geb. zu Lissabon. Gerber führt auch nach Machado's Bibliothek zwei Werke von ihm an, die aber, wie alles Uebrige von ihm, für unsere Zeit gänzlich verloren gegangen sind. — 2) Fr. Luiz de Chr., wahrscheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, Carmelitermönch in dem Kloster Calçada, geb. zu Lissabon 1625 und gest. 1693, war ebenfalls berühmt als Orgelspieler und Kirchencomponist. Die beiden Werke, welche Gerber nach Machado's Bibl. von ihm anführt, sind gleichfalls nur dem Titel nach noch bekannt.

Christophori, Tonkünstler in Florenz, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, und soll, wie Fetis (rev. mus. Febr. 1827) behauptet, 1718 das Pianoforte zuerst erfunden haben. Vergl. darüber aber den Art. Pianoforte.

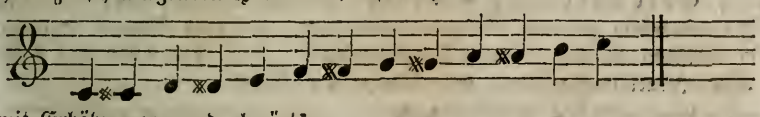
Chroma, s. Croma.

Chromameter. Unter diesem Namen machten 1828 die Instrumentenmacher Roller und Blanchet in Paris ein von ihnen erfundenes Werkzeug bekannt, welches das Stimmen des Pianoforte erleichtern und namentlich die Mühe der Temperatur ersparen soll, indem es die ganze chromatische Tonreihe (daher auch der Name, franz. Chromamètre) angiebt, so daß die Reihe der Claviertasten nur nach den von ihm angegebenen Tonhöhen gestimmt zu werden braucht. Hinsichtlich seines Zwecks hat dasselbe daher viel Aehnlichkeit mit Scheibler's Tonmesser (s. dies.); in

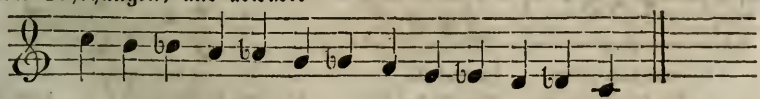
der Form aber ist es davon sehr verschieden. Es ist nämlich ein verticales Monochord, also ein aufrecht stehendes, einsaitiges Tonwerkzeug, welches vermittelst einer Taste zum Tönen gebracht wird. Am obern Theile befindet sich ein beweglicher Steg, welcher durch eine Feder auf verschiedene, mit C, Cis, D, Dis, u. s. w. bezeichnete, Striche gestellt und befestigt werden kann, so daß die Saite, je nachdem der Steg gestellt wird, immer den vorgeschriebenen Ton angiebt, nach welchem dann der Stimmer den correspondirenden Ton des Pianoforte im Einklang zu stimmen hat. Je nachdem man dem Pf. eine höhere oder tiefere Stimmung geben will, wird natürlich auch die Saite des Chromameters höher oder tiefer gestimmt. Bei der reinen Unmöglichkeit nun aber, daß des Menschen Ohr in jedem Augenblicke fähig ist, über den Einklang zweier Töne bestimmt zu entscheiden, welches Scheibler durch seinen Tonmesser am deutlichsten bewiesen hat, unterliegt die Unvollkommenheit dieses Stimmwerkzeuges gar keinem Zweifel. Selbst der Hierochord (s. dies.) von Schmitt, auf dessen Idee der Chromameter im Wesentlichen beruht, leistet noch viel mehr. Dieser ist nur als ein ganz geringer und untergeordneter Theil jenes anzusehen. Vergl. auch d. Art. Stimmung. S. W.

Chromatische Töne heißen alle Töne, die von einer der sieben ursprünglichen Tonstufen (c, d, e, f, g, a, h) hergeleitet und herbenannt sind, sey es durch einfache oder doppelte Erhöhung oder Erniedrigung; z. B. cis und cisis von c, des und deses von d. Der Name ist aus dem Griechischen von χρῶμα (Farbe) hergenommen; da er aber schon der griechischen Kunstsprache eigen gewesen (s. den Art. chromatisches Tongeschlecht), so kann er nicht füglich mittelalterigen Tabulaturen, in denen allerdings chromatische Töne mit farbigen Zeichen notirt wurden, zugeschrieben werden. Im Zusammenhange mit obiger Benennung werden die Anhängsylben chromatischer Töne (es, is, eses, isis) bisweilen chromatische Sylben, — auch wohl Accorde und Tonarten mit dergleichen Tönen chromatische Accorde und Tonarten genannt; — Benennungen, die überflüssig und schon deswegen nicht zu rechtfertigen sind.

Chromatische Tonleiter heißt die Folge aller Tonstufen mit ihren zwischenliegenden Halbtönen, also aufwärts



mit Erhöhungen, und abwärts

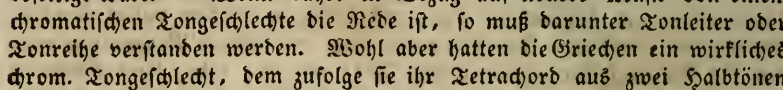


mit Erniedrigungen. Streng genommen kann eine solche Tonfolge, mag sie die Octave umfassen oder nicht, nur eine melodische Tonreihe, nicht aber eine Tonleiter genannt werden, unter welchem Namen ein in melodischer Form dargestellter Inbegriff von Tönen zu verstehen ist, die zusammen eine Tonart ausmachen, — eine melodisch-harmonisch genügende Grundlage für die Composition (vergl. d. Art. Tonart und Tonleiter), während unsere Harmonie, unsere Composition, unser ganzes Musiksystem keineswegs auf chromatischem Grunde beruht, sondern geschichtlich aus der Diatonik und mit dieser aus den ersten Naturverhält-

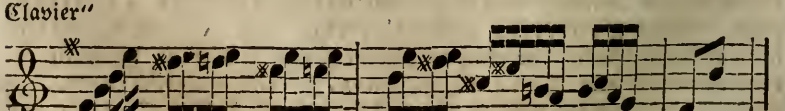
nissen der Töne hervorgegangen ist. Als melodische Figur ist aber die chromatische Folge in größerer oder geringerer Ausdehnung so häufig, daß sie Anspruch auf einen Eigennamen hat, und es daher bei dem obigen einmal üblich gewordenen wahrscheinlich noch länger bewenden bleiben wird.

Chromatisches Tongeschlecht. Wenn wir Tongeschlecht nur den Inbegriff von Tönen nennen, der uns als Grundlage zu Tonarten und Compositionen in denselben dient, so haben wir Neuere nur ein Tongeschlecht, das diatonische, auf das unsere Gattungen (Dur und Moll), unsere neueren Tonarten und die Kirchentöne seit dem Wiederbeginn der Musikcultur in der christl. Kirche gegründet sind. Hiervon macht namentlich auch unsere Molltonleiter keine Ausnahme, obgleich wir ihr von der sechsten zur siebenten Stufe das Intervall einer übermäßigen Secunde — a, h, c, d, e, f, gis, a — beilegen müssen. Denn dieses eine Intervall, wollte man auch dasselbe für sich allein nicht diatonisch nennen, würde gegen die Mehrzahl von diatonischen Verhältnissen zu wenig Gewicht haben, als daß es ein neues Geschlecht begründen könnte. Auch hat man wohl unter tonisch oder tonus nicht blos, wie die Griechen, den Begriff von Ton (ganzem und halbem Ton), sondern von Tonstufe festzuhalten, und f, gis sind bekanntlich eben sowohl neben einander liegende Stufen, eine Secunde, als f, g oder fis, gis. Endlich aber überzeugt uns die akustisch historische Anschauung von der Entstehung des Tongeschlechts, daß unsere diatonische Tonreihe ursprünglich mit dem Halbtone vor der Tonica angefangen, also in Dur h, c, d, e, f, g, a — und in Moll h, c, d, es, f, g, as — geheißen haben muß, womit denn der etwaige Bedenkenspunct beseitigt wäre. — Wenn daher in Bezug auf neuere Musik von einem chromatischen Tongeschlechte die Rede ist, so muß darunter Tonleiter oder Tonreihe verstanden werden. Wohl aber hatten die Griechen ein wirkliches chrom. Tongeschlecht, dem zufolge sie ihr Tetrachord aus zwei Halbtönen und einem Anderthalbton (z. B. h, c, des, e) zusammensetzten, oder auch in den Untergattungen, statt der halben, Drittelstöne setzten, und den Ueberschuß dem Anderthalbton zulegten. Das Nähere, und die Durchführung des chrom. Tongeschlechts durch die Tonarten s. im Art. Griechische Musik.

Chromatische Fugensätze sind von älteren Tonlehrern solche Fugenthemata genannt worden, die mehrere, der zum Grunde liegenden diatonischen Tonleiter fremde Töne enthalten; z. B. der Chor aus Händels „Israel in Aegypten" (den Marpurg anführt)



oder das erste Thema aus Bachs zweistimmiger Fuge im „wohltemperirten Clavier"



und viele andere. Die Unterscheidung und besondere Benennung solcher Fugensätze ist nicht eben überflüssig zu nennen, da sie für die richtige

Beantwortung (s. d. Art. Gefährte) eine besondere Regel oder wenigstens Berücksichtigung erfordern. ABM.

Chronometer, Zeit- oder Tactmesser. Unsere Tact- oder Geltungszeichen geben die Dauer der verschiedenen Töne, Pausen, Tacte ꝛc. nur relativ, beziehungsweise zu einander, an. Sie setzen fest, daß ein Viertel noch einmal so lange dauern soll, als ein Achtel, und nur halb so lange, als eine halbe Note, ꝛc.; aber wie lange nun jede dieser Noten gelten solle, bleibt unbestimmt. Auch die Tempobezeichnungen, durch die bekannten Ueberschriften Allegro, Andante ꝛc. geben kein absolutes Maaß. Wir wissen, daß Allegro geschwindere Bewegung andeutet, als Andante, ꝛc. aber wie viel geschwinder, — wie geschwind überhaupt, das bleibt unbestimmt, wenn man auch die Sprache an Worten und Umschreibungen für den Bewegungsgrad erschöpft. Diese naheliegende Betrachtung hat schon längst und vielfältig den Wunsch erweckt, ein absolutes Bewegungsmaaß herzustellen, und es sind allmählig eine gute Anzahl Tactuhren, Tactmesser, Rhythmometer, Metrometer ꝛc. erfunden worden, die aber alle durch den vom Hof-Mechanikus Mälzel aus Wien erfundenen Metronomen übertroffen und verdrängt wurden. Diese Maschine besteht aus einem, durch ein Räderwerk in Bewegung gesetzten, aufrecht stehenden Pendel, der vor einer Gradtafel schwingt und dessen Bewegung durch ein an ihm verschiebbar bald näher oder ferner zu stellendes Bleigewicht in verschiedenen Graden beschleunigt oder verzögert werden kann. Der Componist schiebt nun, um das Tempo zu bezeichnen, jenes Bleigewicht auf einen größern oder geringern Bewegungsgrad nach der Angabe, die sich hinter dem Pendel auf der Gradtafel befindet, und bestimmt über dem Anfange seines Tonstücks, daß die Viertel, oder Achtel, oder halbe Noten ꝛc. in demselben so lange dauern sollen, als ein Pendelschlag des Metronomen, wenn er auf den und den Grad gestellt ist. Folglich deuten die Bezeichnungen

M-M (Mälzels Metronom) = 50.

Mlzl (Mälzel) = 104.

M (Metronom) : 160.

(die Gradtafel geht von 50 bis 160) an, daß im ersten Falle eine halbe Note so lange dauern soll, als ein Pendelschlag, wenn das regulirende Gewicht auf 50 steht, — im zweiten ein Viertel so lange, wie ein Pendelschlag auf 104, — im dritten Falle ein Achtel so lange, wie ein Pendelschlag auf 160. Gewöhnlich wird die Dauer eines Tacttheils, also im $\frac{2}{4}$ oder $\frac{4}{4}$ Tact z. B. ein Viertel, angedeutet. Ist die Bewegung sehr schnell, z. B. in einem Presto $\frac{4}{4}$ oder gar $\frac{3}{8}$, so werden größere Notengeltungen, z. B. : — oder : oder (also drei Achtel) ein ganzer oder halber Tact, angezeichnet. Bei sehr langsamer Bewegung kann eben so die Geltung von Tactgliedern notirt werden. Mälzel hat übrigens seiner Maschine absolute Anwendbarkeit gegeben, indem er seine Grade nach der allgemein verbreiteten, astronomisch ermessenen Zeiteintheilung eingerichtet hat. Auf jedem Grade, der Regulator mag nun auf 50 oder 160 stehen, vollbringt der Pendel die angegebene Zahl seiner Schläge innerhalb einer Minute. So kann also die Maschine mit Hülfe jeder richtig gehenden Uhr controllirt und erforderlichen Falls berichtigt, und zugleich die absolute Zeitdauer jeder Note und jedes Tacts berechnet werden. Bei dieser Bezeichnung z. B.

M-M. : 60

gilt jedes Viertel eine Secunde, währen also 15 Viervierteltacte eine Mi-

nute ꝛc. Dies genügt wohl, um Gebrauch und Brauchbarkeit der Maschine zu zeigen. Allein bei alle dem ist sie für Viele zu kostbar, nicht bequem mit herumzuführen, und (wie alle Uhrwerke) Unregelmäßigkeiten unterworfen. Es ist daher eine schätzenswerthe Erfindung zu nennen, wenn Gottf. Weber uns ein Werkzeug überliefert hat, das gar keine nennenswerthe Ausgabe verursacht, in jeder Tasche mitgenommen, oder in ein Paar Minuten neu hergestellt werden und nie in Unordnung und Unrichtigkeit gerathen kann. Er hat diese Erfindung seit 1813 mehrmals öffentlich bekannt gemacht; und wenn man allerdings annehmen muß, daß sie sich noch nicht weiter verbreitet hat, so liegt es darin, daß sie Vielen zu einfach und wohlfeil erscheint. Sie besteht in einem einfachen, mit einem kleinen Gewicht (z. B. einer Bleikugel von beliebiger Größe) beschwerten Faden (statt Pendels) von bestimmter Länge, der am einen Ende gehalten, und am Gewicht durch einen mäßigen Stoß oder Schwung in Bewegung gesetzt wird. Bekanntlich schwingt ein Pendel um so geschwinder, je kürzer der Faden, um so langsamer, je länger er ist. Ein Pendel von 38 Rheinl. oder Wiener Zoll Länge schwingt einmal in einer Secunde, gleich dem Mälzelschen auf 60 gestellten; ein Pendel von 55 Zoll schwingt 50mal, von 14 Zoll 100mal, von 5 Zoll 160mal in einer Minute; und zwar unabhängig von der Gewalt des Stoßes, — wofern sie nur nicht übertrieben stark angewendet wird. Es bedarf also nur eines solchen Fadens, auf dem die Zolle angemerkt sind; je nachdem man den Faden höher oder tiefer (länger oder kürzer) faßt, wird er eben sowohl das Zeitmaaß bestimmen, als der Metronom. Ja es ist dabei nicht einmal eine ängstlich genaue Abmessung der Zolle nothwendig; denn eine ziemlich große Verschiedenheit (z. B. von 15″ : 16″) macht sich musikalisch noch gar nicht, und eine größere (z. B. von 15″ : 17 oder 18″) noch kaum fühlbar. — Hier folgt noch eine vergleichende Tabelle des Metronomen mit Webers Fadenpendel:

Metron.		Rheinl. Zoll.	Metron.		Rheinl. Zoll.
50	=	55	92	=	16
52	=	50	96	=	15
54	=	47	100	=	14
56	=	44	104	=	13
58	=	41	108	=	12
60	=	38	112	=	11
63	=	34	116	=	10
66	=	31	120	=	9
69	=	29	126	=	8
72	=	26	132	=	7½
76	=	24	138	=	7
80	=	21	144	=	6½
84	=	19	152	=	6
88	=	18	160	=	5

da es Pflicht scheint, eine so löbliche Erfindung überall zu fördern. Das Nähere in Webers Theorie d. Tonsetzk. (3te Aufl.) Bd. I. S. 90. Wie ersprießlich sich nun auch eine solche mechanische Tempobestimmung für manche Tonstücke von weniger bestimmtem Character und für viele mit dem Wesen dieses und jenes Tonsetzers nicht ganz bekannte Musikfreunde, kurz in allen zweifelhaften Fällen erweisen mag, so muß man doch wohl erwägen, welche Geltung solche mechanische und absolute Tempobestimmung

haben kann, um nicht in ein abstractes, kunstwidriges Wesen zu verfallen. Das Tempo bestimmt sich allerdings zunächst und hauptsächlich nach dem Grad von Bewegung oder Erregung, den der Componist in seiner Conception empfunden und für ihren Vortrag festgesetzt, vorgeschrieben hat, — gleichviel, ob mit den alten Benennungen, oder nach irgend einem Metronomen. Nun ist aber mit dem blos mechanischen Nachthun in künstlerischen Productionen nichts zu machen. Es genügt nicht, daß der Vortragende (oder Dirigirende) wisse, der Componist habe jedem Tacte das und das absolute Zeitmaaß zugedacht; er muß die Composition und ihr Zeitmaaß in sich lebendig fühlen, um ihm mit künstlerischer Freiheit und Wirksamkeit zu gehorsamen. Wer aber den Sinn einer Composition wahrhaft in sich aufgenommen hat, der weiß schon ihre Bewegung; und wer die Composition nicht, oder falsch aufgefaßt hat, dem wird eine mechanische Zeitbestimmung auch nicht das Rechte und Volle geben. Jedenfalls ist also jede chronometrische Feststellung nur ein Nothbehelf für die durchaus unersetzliche und unentbehrliche künstlerische Auffassung. Aber noch mehr: sie ist nicht einmal absolut anwendbar, eben wegen ihrer absoluten Bestimmtheit. Es ist nämlich leicht einzusehen, daß ein und dasselbe Tonstück gar nicht jedesmal und durchaus nach demselben Grade der Bewegung vorgetragen werden darf. Erstens kommt die Klangmasse in Betracht; je größer sie ist, desto langsamer verbreitet sie sich, desto leichter würde sie, bei zu geschwinder Bewegung, undeutlich. Daher muß dasselbe Tonstück von einem großen Chor oder Orchester langsamer ausgeführt werden, als von einem kleinen. Zweitens fordert der Raum, in dem executirt wird, dieselbe Rücksicht; ein weiter Raum fordert, ehe die Tonmassen sich über ihn verbreiten (wohl gar der Wiederhall sich verliert oder abdämpft) mehr Zeit, also langsameres Tempo, als ein kleiner. Drittens ist psychologisch klar, und hat jeder empfindende Musiker an sich selbst erfahren, daß unsere eigne Stimmung auf die Fassung eines Tonstücks wesentlichen Einfluß übt. Bei erregterer Stimmung werden wir dasselbe Tonstück lebhafter, heftiger anfassen, also in schnellerer Bewegung vortragen, als in ruhigerer Stimmung. Wir werden sogar genöthigt seyn, gleiche Rücksicht auf die Zuhörer zu nehmen. Sind diese, etwa durch vorangegangene lebhaft wirkende Musik, in einem Zustande höherer Erregung, so würde ein sonst ganz gerechtes, bequemeres Tempo leicht ungenügend, matt, schläfrig erscheinen. Trägt doch der Componist selbst sein Werk nicht stets in gleicher Bewegung vor. Endlich muß noch viertens erwähnt werden, daß der höhere, künstlerische Vortrag sich überhaupt nicht mit einer todten mathematischen Gleichförmigkeit verträgt, sondern, dem freien Empfinden, dem lebendigen Kunstsinn folgend, das Tact- und Tempomaaß durch Zögern und Eilen in freierer Bewegung umspielt, — ohne übrigens in Maaßlosigkeit und Willkühr zu verfallen. So richten sich die Verhältnisse des menschlichen Körpers nach dem Knochenbau; aber sie umhüllen ihn in schöner Bewegung der Linien und Formen. In alle dem zeigt sich also die chronometrische Bestimmung nur als ein abstractes Regulativ, um die gröbern Irrthümer zu entfernen, oder wenigstens das Nothdürftige zu sichern. Man bediene sich ihrer in Noth- oder Zweifelsfällen, aber lasse sich nicht von ihr unterjochen. Selbst eine irrige sinnvolle Auffassung ist künstlerisch werthvoller, als eine empfindungslos mathematisch regulirte. Jene hat die erste Bedingung aller Kunst, inneres Leben, in sich; diese ist künstlerisch todt und unwirksam. ABM.

Chrysantinische Spiele wurden von den Griechen in Sardes, der Hauptstadt Lydiens, gehalten. Musikalische Wettstreite bildeten einen Haupttheil derselben, und die Sieger darin erhielten einen bedeutenden Preis. Vergl. Wettstreite.

Chrysogon war ein berühmter Sänger des alten Griechenlands, lebte zur Zeit Christi, und erfand, wie Plutarch meldet, ein eigenes Instrument, mit welchem er seinen Gesang zu begleiten pflegte. Nach Juvenal's Satyr. VI. L. 2 v. 74 verlor er durch den Umgang mit Frauenzimmern seine schöne Stimme. 48.

Chrysostomus, Johannes St. Dieser berühmte Kirchenvater, welcher 344 zu Antiochien geboren wurde, und 407 als ein frommer Dulder zu Comana im Pontus in dem Oratorium des heiligen Märtyrers Basilius starb, war zuletzt (seit 397) Patriarch von Constantinopel, wo er, wie Ambrosius bei den Galliern, den Kirchengesang einführte. Dies aber ward eines Theils Miturſache seines grausamen Todes, indem er dadurch mit den Arianern in einen Streit verwickelt wurde, welcher, ungeachtet der Ruhe und Festigkeit des Chr., endlich doch in Thätlichkeiten der beiden Parteien ausartete, was den Kaiser Arcadius noch mehr in seinem Entschlusse befestigte, ihn als einen 60jährigen Greis mit unbedecktem Scheitel in der glühendsten Sonnenhitze durch die Wüsten des Taurus führen zu lassen, welche Strafe er als ein eifriger Beförderer des Christenthums durch mehrere andere Vergehen, deren Aufzählung nicht hieher gehört, sich zugezogen haben soll.

Ciaconne oder Chaconne ist ein jetzt ganz veralteter und ursprünglich aus Italien stammender Tanz, wo er ehemals, so wie auch in Spanien, sehr beliebt war. Derselbe steht im $^3/_4$ Tact, ist von mäßig langsamer Bewegung, erfordert dabei aber ein besonderes Hervorheben seiner Accente, also einen sehr fühlbaren Rhythmus. Mattheson in seinem „vollkommenen Capellmeister" (Thl. 2 Hauptst. 13) legt der C. den Character der Ersättigung bei, was in sofern nicht ganz unrichtig ist, als sie eigentlich aus nichts Anderem, als aus einer Menge kleiner Variationen über ein kurzes melodisches Thema, besteht, bei denen der Baß immer ein und derselbe, oder wenigstens sein Accompagnement in ein und derselben Art und Weise bleibt. Türk in seiner großen Clavierschule behauptet dagegen, ihr Character sey edel, und ihre Bewegung noch langsamer, als die der Menuett. In den „Principes du Violon par Mr. l'Abbé le fils" (Paris 1781) befindet sich auf pag. 26 auch eine C. im $^4/_4$ Tacte, was übrigens auch wohl die einzige Ausnahme von der Regel seyn dürfte. 19.

Ciampi, 1) Francesco, Violinvirtuos, und zu seiner Zeit nicht unbeliebter Operncomponist, lebte von 1727 zu Venedig; vorher hielt er sich zu Massa Carrara auf. Seine zu Venedig aufgeführten Opern sind: „Onorio" (1729); „Adriano in Siria" (1748); „il Negligenté" (1749); „Catone in Utica" (1756); „Gianguir" (1761); „Amore in Carricatura" (1761) und „Antigono" (1762). Demnach wäre er denn in den 60ger Jahren des vorigen Jahrhunderts zu Venedig gestorben. Burney, welcher ein Miserere und eine Messe von ihm besaß, versichert, daß selbige keinem Producte dieser Art nachstünden. — 2) Legrenz. Vincenz. C., wahrscheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, ein berühmter Componist, geb. in Italien, kam aber 1748 nach London, wo er auch gegen 1770 sein Leben beendet zu haben scheint. Von seinen Werken sind besonders die Opern bekannt geworden: „Arcadia in brenta" (1746 zu Venedig aufgeführt);

„Bertoldo e Bertoldino“ (ebend. 1747); „gli tre Cicisbei ridicoli“ (London 1748); „Adriano in Siria“ (ebend. 1750); „il Triomfo di Camilla“ (ebend. 1752); „Didone“ (ebend. 1754, von Burney für seine schönste Oper erklärt); „Tolomeo“ (ein Pasticcio mit mehreren anderen Componisten zusammen, ebend. 1762). Außerdem setzte er auch mehrere Violintrio's, Flöten- und Hoboen-Concerte, Ouverturen und italienische Gesänge, die nicht unbeliebt waren. Burney spricht ihm viel Talent und namentlich viel Energie und Feuer in der Ausführung zu, und gesteht, daß er nach 40 Jahren noch von dessen Werken gerührt werden könne. 22.

Cibber, Susanne Maria. Was die Kunstleistung dieser berühmten Sängerin betrifft, vergl. man den Art. Arne. Sie war eine Schwester des Dr. Arne und 1715 zu London geboren. Der Tod ihres Vaters, durch welchen sie in Armuth versetzt ward, war die Veranlassung, daß sie sich der musikalisch dramatischen Kunst widmete. 1734 trat sie zuerst auf dem Drurylane-Theater zu London auf, 1735 heirathete sie den Theophilus Cibber, einen Sohn des berühmten Collay C., unter dessen Leitung sie sich auch zu einer ausgezeichneten Schauspielerin ausbildete. Daß sie 1736 die Oper ganz verließ, verursachte der außerordentliche Beifall, den sie als Schauspielerin erhielt, namentlich wenn sie mit Garrick zusammen spielte. Sie starb am 13. Januar 1766.

Cibbini, Madame Catharina, geb. Kozeluch, Tochter des verstorbenen Hof-Capellmeisters Leopold Kozeluch in Wien, daher Cibbini-Kozeluch genannt, eine ausgezeichnete Virtuosin auf dem Pianoforte und auch Componistin für ihr Instrument; wurde um's Jahr 1790 in Wien geboren und von ihrem Vater gründlich in der Musik unterrichtet, genoß später aber auch den Unterricht des berühmten M. Clementi. Ums J. 1812 vermählte sie sich mit dem Hofgerichts-Advocaten und Notar Cibbini, was indeß ihre fernere Beschäftigung mit der Tonkunst nicht hinderte. Mit einer bedeutenden Fertigkeit verbindet sie große Delicatesse, feines Gefühl im Vortrage, und schätzenswerthe Kunstkenntnisse. 1820 wurde ihr noch unbestritten der erste Rang unter den vorzüglichsten Clavierspielerinnen der Hauptstadt Wien zugestanden. Von ihren Compositionen sind bis jetzt mehrere Variationen, Impromptu's, Divertissements, Polonaisen u. dergl. im sogenannt brillanten Style gedruckt worden. v. Wzrd.

Cibulka, oder Zibulka zuweilen geschrieben, M. A. Louis, ein Böhme, geb. um 1770, bildete sich in Prag zu einem guten Sänger und Harmonicaspieler und machte sich vorzüglich als Componist seit 1790 geltend. Es sind von ihm mehrere Liedersammlungen gedruckt erschienen, von denen Mehreres in das Braunschweiger Magazin unter dem falschen Namen Libulka aufgenommen wurde. Am meisten galt er in Prag als Tanzcomponist. Man zählte ihn unter die Verbesserer der dort wichtigen Tänze. Vorzüglich verstärkte er das Orchester und verstand die Blasinstrumente sehr zweckmäßig zu benutzen. Von seinen Tänzen sind gleichfalls mehrere Sammlungen erschienen. Dennoch nöthigten ihn die Umstände 1794 auszuwandern. Nach seinem Abgange behalf man sich in Prag mit arrangirten Opernstücken zu Tänzen, die jährlich neu seyn mußten. E's erste Anstellung 1795 in Grätz als Correpetitor am Theater gereichte ihm zur Ehre. 1798 wurde er als Musikdirector am deutschen Theater zu Ofen und Pesth angestellt. 1810 wird er als Unternehmer und Director dieses Theaters genannt, wo er die Opern am Flügel dirigirte, unterstützt von Hrn. Erneſti. Dort rühmte man ihn auch noch als Sänger. In

demselben Jahre wird von Ungarn aus seiner Gemahlin, als einer braven Theaterſängerin, gedacht. Auf einer Kunſtreiſe mit ihr nach Prag 1810 ſpielte ſeine Gattin in den Opern: „Schweizerfamilie, „unterbrochenes Opferfeſt“ und „Don Giovanni“, die er in Prag dirigirte. Hier fand man ihre Stimme zwar ſtark, aber nicht völlig rein, überhaupt nicht ſie beherrſchend. Dagegen rühmte man gute Articulation und nicht üble Declamation. Am meiſten hatte ſie als Donna Anna gefallen. Im Jahre 1821 wird ihrer von Peſth aus noch einmal als einer guten Opernſängerin gedacht. Seitdem ſchweigen die Nachrichten über Beide. G. W. Fink.

Cifra, Antonio, aus dem Römiſchen gebürtig, ein Schüler des Paleſtrina, und des ältern Nanino, war Capellmeiſter zu St. Giovanni im Lateran, von 1620—1622. Früher war er ſeit 1610 Capellmeiſter zu Loreto. 1622 trat er in die Dienſte des Erzherzog Carl, und 1629 kam er wieder nach Loreto zurück, wo er in ſeiner früheren Eigenſchaft angeſtellt ward und endlich auch ſtarb. Er hat ſehr Vieles drucken laſſen, das ihm großen Ruhm brachte. Das Wichtigſte davon beſteht in vielen mehrſtimmigen Motetten, Pſalmen, Veſpern, Madrigalen, Litaneien, Meſſen, Antiphonien (hievon ein ganzer Jahrgang) und franzöſiſchen und italieniſchen Canzonen. Schon im Jahre 1600 machte er ſich durch mehrere Motetten als Componiſt bekannt. Nach ſeinem Tode ließ ein gewiſſer Ant. Poggioli 10 Kirchenconcerte drucken, worin gegen 200 (meiſt ungedruckte) Motetten für 2—8 Stimmen von C. enthalten waren. Auf der erſten Seite befindet ſich ſein Portrait mit der Inſchrift:

„Qui poteras numeris sylvas lapidesque movere,
Siccine praereptus funere, Cifra, siles?
Fallimur: extincto vivis laetissimus aevo,
Et caneris propriis clarus ubique modis.“
(Antonius Cifra Romanus aetatis suae XLV.)

Antonio Liberati nennt ihn einen Mann von großem Talente. Der oberflächlichere Burney dagegen läßt ihn eine armſelige Figur ſpielen, und meint, etwas Unbehülflicheres, Verwirrteres und Plumperes ließe ſich gar nicht denken, als die Melodien dieſes galant ſeyn wollenden Componiſten.

Cima, 1) Giovanni Paolo, ein zu Anfange des 17ten Jahrhunderts berühmter Organiſt, war Capellmeiſter an der Marienkirche bei S. Celſo zu Mailand, und hat auch viele mehrſtimmige Motetten, Canzonen (in doppeltem Contrapuncte) und Kirchenconcerte herausgegeben. — 2) Andrea C., der jüngere Bruder des Vorhergehenden, war zuerſt Capellmeiſter und Organiſt an der Kirche della Roſa zu Mailand, und dann an der Marienkirche zu Bergamo, welches eine der vorzüglichſten Stellen in Italien iſt. Als Orgelſpieler ſtand er in einem noch höheren Anſehen als ſein Bruder, als Componiſt jedoch ſcheint er weniger fruchtbar geweſen zu ſeyn. Mehrere Kirchenconcerte von ihm erſchienen zu Mailand und Venedig 1614 und 1627. 39.

Cimarosa, Domenico, der Sohn eines armen Schuſters, einer der berühmteſten Tonſetzer aber, die je in Italien, ja je in der Welt gelebt haben, wurde geb. zu Neapel 1755, und Anfangs zum Bäckerhandwerke beſtimmt. Als Lehrling in dieſer Profeſſion mußte er öfters bei dem damals berühmten Sänger Aprile Brod zum Backen holen, und ſo trat es ſich, daß er bisweilen gerade in dem Augenblicke in das Haus deſſelben kam, wo der Maeſtro einem jungen reichen Mädchen Unterricht im Geſange gab. Dann lauſchte er, nicht ſelten ſeinen Dienſt vergeſſend, und einſtmals das

Ohr so nahe an die Thür drückend, daß er von Aprile und dessen Schülerin entdeckt ward. Er gestand denselben seine große Lust zur Musik, und durch die Bitten jenes jungen Mädchens, noch mehr aber durch das außerordentliche Talent, welches Aprile bald an ihm bemerkte, bewogen, brachte ihn dieser nun in das Conservatorium della Pietà zu Neapel, wo er den ersten Grund in der Musik legte. Später war bei ihm besonders Sacchini's Unterricht von Erfolg, dann sein Aufenthalt in dem Conservatorium von Loreto, wo er die Grundsätze der Schule Durante's einsog, und so eifrig studirte, daß er bald in dem „Sacrificio di Abramo", der „Olimpiade" und mehreren anderen Opern seine große Ueberlegenheit zeigte. Studium und Genie waren in ihm vereint. Noch nicht volle 25 Jahre alt hatte er sich schon vielfältigen Beifall auf den Haupttheatern Italiens erworben, namentlich durch die Opern „Il pittore Parigino" und „l'Italiana in Londra". 1782 führte er zu Rom bei Gelegenheit der Geburt des Dauphins eine Cantate auf, die ihm 1784 den Ruf nach Florenz verschaffte, für das dortige Theater zu arbeiten. Damals schon gelangte sein Ruhm bis nach Deutschland. Mehrere seiner Opern, wie z. B. „der Schmaus" und „die Italienerin in London" wurden in's Deutsche übersetzt, und schon 1785 auf deutschen Theatern aufgeführt. 1787 ward er nach Petersburg berufen, wohin er „le Trame deluse" und „il Fanatico burlato" als seine neuesten Opern mitbrachte. In Mailand waren dieselben schon mit außerordentlichem Beifalle aufgeführt worden. 1790 verließ er Rußland, kehrte nach Italien zurück, erhielt aber schon 1791 vom Kaiser Leopold wieder den Ruf nach Wien an Salieri's Stelle, hauptsächlich jedoch um heroische und komische Opern zu setzen, denn in letzteren vorzüglich zeichnete er sich durch Neuheit, Feuer, Laune und Lebendigkeit der Ideen und durch eine große Kenntniß der Bühne vor allen anderen Componisten seiner Zeit aus. Seine erste Arbeit in Wien war „Matrimonio segreto", eine seiner besten Opern, die auf Kaiser Leopold's Befehl zwei Mal an einem Abend gegeben werden mußte, und 1793 zu Neapel, wohin er, weil der Kaiser Leopold gestorben war und dessen Nachfolger, der Kaiser Franz, ihn mit einer prächtigen goldenen Dose entlassen hatte, um den würdigen Salieri wieder einzusetzen, im Anfange des genannten Jahres zurückgekehrt war, unter der eigenen Leitung ihres Verfassers, 57 Mal hintereinander in Gegenwart des Hofes aufgeführt wurde. Als Capellmeister in Neapel erwarb er sich durch seinen Fleiß und seine Talente viele Verehrer und Bewunderer. Er schrieb die komischen Opern: „l'Amor costante"; „l'Impresario in angustie"; „i Nemici generosi"; „l'Imprudente fortunato"; „il Credulo"; „la Ballerina amante"; „Gianina e Bernardone" und „il Matrimonio per raggiro" (im Clavierauszuge von Bierey 1805 zu Leipzig gedruckt); die Intermezzi: „il Maestro di Capello" und „il Calzolace"; und die ernsthaften Opern: „Penelope"; „gli Orazj e Curiazj"; „Artaserse" und „Artemisia di Venezia", welche letztere aber ihn der Tod nicht ganz beendigen ließ. Und wirklich haben wenige Tonsetzer eine größere Menge jener glücklichen Motive erfunden, die, wie die Italiener sagen, „di prima intenzione" sind. Es ist kein Wunder, daß eine solche Fülle der Gedanken zu der Behauptung Veranlassung gab, ein Finale von C. enthalte Stoff zu einer ganzen Oper. Ebenso glänzt er nicht minder durch die Mannigfaltigkeit der Begleitung, als durch die Reinheit und Anmuth seines Gesanges. Als in Neapel die Revolution ausbrach, ergriff auch den C. der Freiheitsschwindel; er ward in die politischen Bewegungen tief verwickelt, als Verräther an seinem Könige dann heftig verfolgt, endlich auch ergriffen und nebst

Paesiello zu lebenslänglicher Gefängnißstrafe verurtheilt. In den Jahren 1799 und 1800 ward sogar mehrere Male erzählt, daß er hingerichtet worden sey. Gewiß ist auch, daß ein solches Urtheil Anfangs über ihn gefällt wurde, und nur sein großer Künstlerruhm den König bewegen konnte, dasselbe, wie erwähnt, zu mildern. Die Nachricht, er sey in einem Gefechte mit den Königl. Truppen geblieben, ist gänzlich falsch; auch die Behauptung, daß er auf Vermittlung hoher Gönner alsbald wieder in Freiheit gesetzt worden sey, würde uns sehr unwahrscheinlich vorkommen, wenn nicht glaubwürdige Personen ihn wirklich im Jahre 1800 wieder zu Padua und Venedig, wo er auch zur Composition einer neuen Oper für das Theater la Fenice aufgefordert worden seyn soll, gesehen haben wollten. Doch war sein zart gebauter Körper nicht fähig, die Folgen der im Gefängnisse erlittenen Mißhandlungen zu ertragen; er starb zu Venedig am 11. Jan. 1801. Die Muthmaßung, er sey vergiftet worden, wurde durch mehrere, auf Veranlassung der Regierung angestellte ärztliche Zeugnisse öffentlich widerlegt. Zur Feier seines Andenkens wurde am 25. Sept. 1801 in der Kirche S. Carlo a Cardinari zu Rom eine große, von C. selbst componirte Seelenmesse aufgeführt. Die ganze Kirche war dabei mit schwarzen Tüchern behangen, und in der Mitte derselben stand ein prachtvoller Katafalk mit vielen ehrenvollen Inschriften. Im Pantheon zu Rom wurde 1816 auch seine Büste von Canova neben Sacchini und Paesiello aufgestellt. Von seinen übrigen Werken sind noch merkenswerth die aus einer früheren Periode herrührenden Opern: „I tre Amanti“ (1781 auch zu Dresden aufgeführt); „l'infedeltà fedele“ (ebend. 1782); „Ginnio Bruto“ (op. ser. 1783 zu Siena); „chi dell' Altrui si veste, presto si spoglia“ (op. buf. 1783 zu Neapel); „i due Baroni“ (op. buf. 1783, wird auch deutsch gegeben); „il Falegnamo“ (op. buf. 1783); „l'Oreste (op. ser. 1784 zu Neapel); „la Villanella riconosciuta (op. buf. ebend. 1784); „l'Amante combattuto“ (op. buf. 1784 zu Malta); „i due Supposti conti“ (op. buf. 1785); „le Statue parlanti“ (ein Intermezzo 1785 zu Correggio, ist wahrscheinlich der „Pygmalion“, welcher 1792 zu Brünn deutsch gegeben worden ist); „il Marito disperato (op. buf. 1786 zu Neapel und deutsch unter dem Titel „die bestrafte Eifersucht“ 1798 zu Weimar); „Valdimiro“ (op. ser. Turin 1787); „il Ritorno di Calantrino“ (op. buf. 1788 zu Florenz); „la Scuffiara“ (op. buf. 1788); „gli Amanti alla prova“ (op. buf. 1788 zu Genua); „la Circe“ (op. ser. 1788 ebend.); „il Capriccio dramatico“ (op. buf. 1789 zu Rimini); „l'Amor contrastato“ (op. buf. 1789 zu Venedig); „Idalidé ossia la Virgine del sole“ (op. ser. 1790 zu Brescia); „la Villanella rapida“ (op. buf. 1793 zu Berlin); „Giulietta e Armidoso“ (op. buf. 1790 zu Dresden); „il Confitato di pietra (op. buf. 1790 zu Verona); „Amor rende sagace (op. buf. 1793 zu Wien); „l'Astuzie feminile“ (op. buf., in's Deutsche übersetzt 1797 von Herklots); „Semiramis“ (op. ser. 1798 zu Wien), und noch mehrere andere, aus denen aber nur einige Concertarien und dergleichen einzelne Stücke bekannt sind. Ueber das Leben dieses großen Tonmeisters ist auch zu vergleichen „Gallerie der berühmtesten Tonkünstler, Jahrg. 18 und 19, 2r. Th. Erfurt 1810.“ B.

Cimbal, s. Hackebrett.

Cimbel, s. Cymbel.

Cinellen, s. Becken.

Cinnor, s. Kinnor.

Cipriano Cornier, in Polen nur unter dem Namen Ci-

priano bekannt, war hier um 1775 Concertmeister in den Diensten des Fürsten Sapieha, Unterfeldherrn von Lithauen, und zugleich dessen Lehrer auf der Violine, welche er selbst mit einer bewunderungswürdigen Fertigkeit spielte. Seine Schule hatte er in Venedig unter dem berühmten Nazari gemacht. Er war daselbst auch um 1750 geboren, aber als Jüngling schon nach Polen gekommen. Seine Compositionen, die sich hauptsächlich durch einen schönen Gesang auszeichneten, und die er selbst mit einer unübertrefflichen Meisterschaft vorgetragen haben soll, waren in Polen sehr gesucht, und hatten ihn zu einem wohlhabenden Manne gemacht. Jetzt trifft man nur noch sehr Weniges davon. Er starb in Warschau 1789, wie man sagt, an den Folgen einer frühen ausschweifenden Lebensweise.

Cirillo, Francesco, blühete als dramatischer Componist um die Mitte des 17ten Jahrhunderts zu Neapel, wo seine Opern hauptsächlich vielen Beifall fanden. In unserer Zeit sind nur noch zwei davon dem Titel nach bekannt: „Orontea, Regina d'Egitto" (1654) und „il Ratto di Elena (1655).

Cis ist das durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhete C und wird in unserem temperirten Tonsysteme auf der Saite oder mit der Taste ausgeübt, welche auch Des heißt, es hat also mit diesem ein und dieselbe Tonhöhe. Eigentlich sollte das Cis um einen enharmonischen Ton tiefer liegen, als der Ton Des, da sein Verhältniß zu C das eines halben, oder kleinen halben Tones $\frac{25}{24}$ ist, dagegen sich der kleine Ton, oder große halbe Ton Des zum C verhält wie $\frac{16}{15}$. In der Temperatur jedoch, wo der Unterschied dieser beiden Töne in so weit aufgehoben wird, daß beide auf ein und derselben Tonhöhe erscheinen, wo also das Cis etwas höher und das Des etwas tiefer genommen werden muß, ist das wirkliche Verhältniß des Cis, nach Chladni's Berechnung der gleichschwebenden Temperatur 1,05946 oder $1 : \sqrt[12]{2}$, oder nach Kirnberger's ungleichschwebender Temperatur $\frac{2187}{2048}$. Da die gleichschwebende Temperatur die jetzt allgemein angenommene ist, so ist das Chladnische Verhältniß das richtigere. Vergl. Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — Die ältere Benennung des Tones Cis ist ut diesis.

Ciscis, eigentlich Cisis, heißt der um zwei halbe (kleine halbe) Töne erhöhete Ton C. In unserem temperirten Tonsysteme fällt der Ton Cisis mit D zusammen und wird auch mit der D-Saite oder Taste ausgeübt, obgleich er, der Natur gemäß, um einen enharmonischen Ton tiefer liegen sollte, als das D. In unserer Tonschrift wird dieser Ton dargestellt durch Vorsetzung eines sogenannten großen oder Doppelkreuzes (×) vor die Note C. Als Grundton einer Tonart kommt Cisis nicht vor. H.

Cis-Dur wird als Grundtonart eines selbstständigen Tonstücks nicht gebraucht, es sey denn, daß dasselbe blos zur Uebung bestimmt wäre, wie Exercitien oder sogenannte Etuden; nur im Verlaufe eines Tonstücks kommt es zuweilen in der Harmonie, wie in durchgehenden Läufen, vor, wo bei der Modulation nach Des-Dur, welches als Grundtonart meistens für Cis-Dur gebraucht wird, die Veränderung der Versetzungszeichen oder der Vorzeichnung das Lesen der Noten weit mehr erschweren würde, als die 7 Kreuze, welche die Tonart Cis-Dur erfordert. Sowohl über das mathematische Intervallen-Verhältniß, als über den psychischen Character dieser Tonart vergl. man den Art. Des-Dur.

Cis-Moll ist diejenige unserer 24 Tonarten, bei welcher der Ton Cis zum Grundton der sogenannten Moll-Tonart angenommen wird.

Vergl. Tonart. Um die Intervalle dieser Tonart der Natur der sogenannten Molltonleiter anzupassen, müssen die natürlichen Töne f, d und g um einen halben Ton erhöht, also in fis, dis und gis verwandelt werden, und zwar, bei der temperirten Stimmung unseres modernen Tonsystems, mathematisch berechnet in dem Verhältnisse

cis	dis	e	fis	gis	a	h	cis
1	8	1024	8192	2	8192	2048	1
	9	1215	10935	3	13041	3645	2

Vergl. Tonleiter, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. In Hinsicht auf den psychischen Ausdruck ist Cis-Moll die Tonart der Bußklage, der traulichen Unterredung mit Gott, dem Freunde und der Gespielin des Lebens; Seufzer der unbefriedlichen Freundschaft und Liebe, der heißesten Sehnsucht und des innigsten Verlangens liegen in ihrem Umkreise. Neben Beethovens bekannter Sonate in Cis-Moll erinnern wir uns des herrlichen Liedes von Franz Schubert: „der Wanderer"; wie ewig wahr fängt derselbe hier an im heimlich Schmerz-kämpfenden und Gott-vertrauenden, aber tiefe Fantasie verkündenden Cis-Dur, geht dann über nach Fis-Moll, und von da nach Cis-Moll, wo der Wanderer im trauernden Selbstbetrachten sich verliert mit den Worten: „Ich wandle still, bin wenig froh, und immer fragt der Seufzer, wo?" Ergreifend ist kurz darauf dann sein mit Hoffnung vermischter, freudiger und sehnsuchtsvoller Hinblick auf das Vaterland, wo Schubert ihn in dem verwandten und verklärten E-Dur singen läßt: „Wo bist du, mein geliebtes Land? Gesucht, geahnt und nie gekannt. Das Land, so hoffnungsgrün" ꝛc., zum Schluß ihn aber den hoffnungslosen Seufzer: „Wo bist du?" wieder aufnehmen läßt, im klagenden Cis-Moll, das endlich mit den Worten: „Im Geisterhauch tönt's mir zurück: dort, wo du nicht bist, ist das Glück", seine schönste und im Gott ergebenen Bewußtseyn befriedigendste Antwort findet in den tieferen Klängen des, durch vielsagende Dissonanzen aufgehaltenen, endlich sanft verhallenden E-Dur. Vergl. auch Schubarts „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 und ff. Dr. Sch.

Cistre, s. Sistre.

Cithara, s. Zither.

Cither, s. Zither.

Clagget, Charles, machte in London um das Jahr 1790 seiner mannigfachen Erfindungen wegen, die er an musikalischen Instrumenten anbrachte, nicht wenig Aufsehn. Mehr durch diese Verbesserungen als durch seine Compositionen, die meist in Duetten für Violinen, Violine und Violoncello, Flöten u. s. f. bestanden, die uns nicht einmal alle dem Namen nach bekannt gemacht worden sind, kam sein Name bis über den Canal, wenn auch nur für kurze Zeit. Gerber führt diesen Mann als Componisten, sinnreichen Kopf und enthusiastischen Verehrer seiner Kunst auf, der an Versuchen zur Verbesserung der Instrumente sein ganzes Vermögen aufgewendet habe. Unsere allgem. Leipz. musikal. Zeitung von 1819 S. 747 nennt ihn in einem aus London vom 17. Sept. datirten Aufsatze „über den Zustand der Musik in London" einen Instrumentenmacher. Seit 1789 waren alle seine verbesserten Instrumente täglich, den Sonntag ausgenommen, von 12—4 Uhr in seinem musikal. Museum zu besehen; auch ließ er diese Instrumente von Zeit zu Zeit in öffentlichen Concerten der Reihe nach

hören. Bis 1791 wies er 13 Stücke auf. Unter diesen ist besonders das Teliochord zu bemerken, ein gewöhnliches Fortep., das ohne Temperatur vollkommen rein gestimmt war. Es konnten jedoch die durch Kreuze genommenen Töne, z. B. cis, dis etc., sogleich vermittelst eines Pendaltrittes in das reine des, es u. s. f. verwandelt werden, so daß die enharmonischen Rückungen dem Ohre deutlich wurden. Für 20 Pfund Sterling machte er sich anheischig, diese Veränderung an jedem Instrumente anzubringen. Zur Erklärung dieses Unternehmens muß man wissen, daß damals schon die Wichtigkeit dieser temperaturlosen Stimmung in England vielen Eingang wenigstens in Vorlesungen über Musik erlangt hatte. In der Wirklichkeit befaßte man sich jedoch weniger damit, denn die ganze Vorrichtung dieses Mannes blieb so erfolglos, daß er dabei zusetzte. Die Sache wurde in der Folge wieder aufgefrischt, so daß die Herren Grenville und Löschmann, ein Deutscher, sich ernstlich um die Erfindung eines Temperirapparates stritten, der doch schon längst dagewesen und als nicht sehr zweckmäßig in Vergessenheit gekommen war. — Hr. Clagget erfand ferner ein Waldhorn, das aus 2 so mit einander verbundenen D- und Es-Hörnern bestand, daß beide durch ein einziges Mundstück angeblasen wurden. Mittelst einer Klappe konnte der Wind bald in das eine bald in das andere Horn geleitet werden. Man erhielt also die ganze Scala. Die gewöhnlich unreinen Töne des Hornes waren nicht verbessert und mußten gleichfalls durch Stopfen hervorgebracht werden, was durch die 2 Trichter natürlich schwieriger geworden war, ohne der Handhabung der Klappe zu gedenken. Hr. Mortellari blies ein Solo auf diesem Horne. Es hat sich nicht verbreitet. — Seine Metallorgel, so groß wie ein Positiv, bestand aus Stahlgabeln, ungefähr wie bei Chladni's Clavicylinder (s. dies.), gab einen der Harmonica gleichen, aber schwachen Ton. Die übrigen Erfindungen bestanden in beweglichen Stegen für Saiteninstrumente, eigenen Bauarten der Tasten an den Clavieren, in ledernen, sehr schwachen Decken, die den Ton dämpfen und die Stimmung erhalten sollten u. dergl. — Da aber in der Folge weder von diesen Dingen noch von Hrn. Clagget selbst wieder die Rede gewesen ist, so muß man annehmen, daß sie spurlos vorübergegangen sind. G. W. Fink.

Clair, Jean Marie le, war seiner Zeit unstreitig der größte Violinvirtuos zu Paris. Er wurde geb. zu Lyon 1697, und als ein armer Knabe von einer reichen Madame Mezangere erzogen. Als Jüngling widmete er sich der Tanzkunst, ward Ballettänzer zu Rouen, und bald darauf Balletmeister zu Turin. Hier lernte ihn der berühmte Somis kennen, der ihn seiner vortrefflichen Talente wegen aufmunterte, die Musik zu studiren, und zu dem Behufe auch im Violinspiel unterrichtete. Fleiß und Genie ließen ihn schnelle Fortschritte darin machen. Zum Virtuosen ausgebildet, ging er darauf nach Paris, und studirte unter Cherons Leitung die Composition. Nach einem öffentlichen Concerte, welches er veranstaltete, ward er als Königlicher Cammermusikus angestellt, nahm jedoch bald wieder seinen Abschied, machte eine größere Kunstreise durch Frankreich und Holland, und lebte darauf als Privatmusiker in Paris von Unterricht und Composition, wobei ihn seine Frau als eine geschickte Kupferstecherin unterstützte. Durch Fleiß und Sparsamkeit erwarb er sich nach und nach ein bedeutendes Vermögen. Dies regte den Neid so sehr gegen ihn auf, daß er am 22. October 1764 in der Nacht, als er von einem Besuche nach Hause gehen wollte, auf öffentlicher Straße ermordet wurde. Seine hinterlassenen Werke bestehen in vielen schätzenswerthen Violinsa-

chen aller Art; auch ist er der Componist von der 1746 zu Paris mit Beifall aufgeführten Oper „Scylla et Glaucus", welche von seiner Frau in Partitur gestochen worden ist. — Der jüngere Bruder von diesem, genannt Le Clair le Second, war nach der Zeit ebenfalls als Violinvirtuos berühmt, lebte aber zu Lyon, seiner Vaterstadt, wo er auch, nachdem er sich einige Zeit in Paris bei seinem Bruder aufgehalten hatte, von den bewährtesten Meistern im Violinspiel unterrichtet worden war. P.

Clairembault, Louis Nicole, geb. zu Paris am 19. December 1676, ließ schon in seinem 13. Jahre eine große Motette von seiner Composition aufführen, und wurde, noch nicht volle 20 Jahre alt, zum Organisten bei den grands Jacobins erwählt. Seine Cantate „Orpheus" und sein vortreffliches Clavier- und Orgelspiel hatten ihm die Gnade des Königs Ludwig XIV. erworben, durch welche er dann bald zum Organisten an St. Cyr und zum Surintendanten des Concerts der Fr. v. Maintenon ernannt wurde. Er starb 1749, nachdem er noch eine große Menge von Motetten, Cantaten und verschiedenen Clavierfachen herausgegeben hatte. — Sein Nachfolger war sein Sohn und Schüler, ein nicht minder berühmter Cantaten-Componist und Orgelvirtuos. 1756 ward von demselben auch das Intermezzo „Athalie" mit Beifall aufgeführt. 10.

Clairon ist der französische Name der Trompete (s. dies.). Die älteren Orgelbauer gebrauchten denselben oft zur Bezeichnung eines Schnarrwerks von 8 Fußton, das den Ton der Trompete nachahmte. Jetzt findet man aber an dergleichen Registerzügen nur den Namen Trompete. a.

Clapisson, Mitglied des Conservatoriums zu Paris, und unter den Lebenden ohnstreitig einer der bewährtesten und fruchtbarsten Componisten für das Horn, auf welchem er selbst zugleich auch eine bewunderungswürdige Kunstfertigkeit besitzt. Mehr denn 50 Werke, der Mehrzahl nach in Duetten bestehend, hat er bis jetzt für genanntes Instrument geschrieben, und alle bezeugen nicht nur eine genaue Kenntniß desselben, seinem inneren und äußeren Character nach, sondern sind auch geschmackvoll und rein im Satze. Daß er sich darin zuweilen in französische Tändeleien und leere Fertigkeits-Kunststückchen verliert, darf ihm, als einem geborenen französischen Künstler, weniger zur Last gelegt werden, als dem herrschenden Geschmacke, dem die Musikalien-Verleger gewöhnlich gehuldigt wissen wollen. Alle seine Werke hier den Titeln nach aufzuzählen, wäre zu weitläufig, bezeichnen wir daher nur diejenigen darunter, die wir nach unserer Ansicht für die gelungeneren halten: die Duetten für 2 Hörner op. 24, 26, 29, 32 und 48.; die Polonaise für Horn und Pianof. op. 46; das Trio für 3 Hörner op. 29, 30 und 31; die 3 Duette für Horn und Clarinette; die Fantasie für Horn oder Violine und Pianoforte mit Herdlizka zusammen componirt; und dann ein Hornconcert, welches aber noch nicht im Drucke erschienen ist. Alle Compositionen C's wurden von Pariser Musikalienhändlern verlegt. ff.

Ueber die näheren Lebensverhältnisse dieses französischen Meisters hoffen wir in einem der Nachträge ausführlichere Auskunft geben zu können. d. Red.

Claquebois nennen die Franzosen die Strohfiedel (s. dies.). Wörtlich heißt es eigentlich: ein hölzernes Gelächter.

Clari, Gian Carlo Maria, Capellmeister an der Hauptkirche zu Pistoja, blühte als Componist zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, war geb. zu Bologna, wo er auch unter Giovanni Paolo Colonna seine Schule machte. 1720 sind daselbst mehrere Cammer-Duette und Terzette von

seiner Arbeit gedruckt worden, an denen man eine gelehrte und künstliche Schreibart schätzt. Schon 1695 machte er sich durch die große Oper: „il Savio delirante" bekannt. In dem Musikarchive zu Copenhagen befand sich ein vierstimmiges Stabat mater mit Instrumenten in Original-Partitur von ihm, welches aber 1794 mit verbrannt ist. Das einzige, was unsere Zeit noch von ihm besitzt, ist ein contrapunctischer Satz im ersten Theile von Paolucci's „Arte prattica di contrap".

Clarin ist zunächst der übliche Kunstname der Trompete (s. dies.). Dann ist auch bei den Indiern und Amerikanern ein besonderes Instrument dieses Namens gebräuchlich. Dasselbe besteht aus einem 8 bis 10 Fuß langen, etwas schlangenförmig gebogenen hohlen Stabe, kaum fingerdick, hat an einem Ende ein Mundstück, wie eine Clarinett, nur dünner, und am andern eine weite Oeffnung, wie das Kuhhorn. Es wird aus dem dürren Stengel einer Staude gemacht, die in Indien, wie bei uns die Weide, wächst, und dort Acocotl heißt, woher denn auch von den gemeinen Leuten das Instrument oft so genannt wird. Der Ton wird darauf nicht durch Ausblasen, sondern durch Einziehen des Athems hervorgebracht. Es gehört eine sehr starke Lunge dazu, dies Instrument zu blasen. Sartorius, der im 7. B. der „Cäcilia" pag. 203 von Mexiko her Nachricht davon giebt, sagt, er habe oft bei Festen die Anstrengung der Indier gesehen, den Ton darauf lange auszuhalten und zu trillern, und bei dem Allen bliebe doch die Musik noch weit hinter dem zurück, was die deutschen Hirten auf ihren hölzernen Hörnern produciren.

Clarinblasen sagen die Trompeter im Gegensatze zu dem sogenannten Prinzipalblasen (s. dies.), und verstehen darunter die dem Tractement des Hornes ähnliche Art und Weise, ihrem Instrumente sanfte, und von gar keinem Schmettern begleitete, runde Töne abzugewinnen.

Clarinett, s. Klarinett.

Clarino ist der italienische Name der Trompete (s. dies.). Ursprünglich aber verstand man unter diesem Ausdrucke hauptsächlich eine solche Melodie für die Trompete, die nicht mit schmetterndem Tone und mit Zungenschlägen, wie es in den Feldstücken und bei dem sogenannten Prinzipalblasen geschieht, sondern mit sanfterem und sangbarem Tone vorgetragen werden sollte. Daher auch der Ausdruck Clarinblasen.

Clarke, Jeremias, wurde geb. zu London 1670, und in der dasigen Königlichen Capelle unter Doctor Blow erzogen, der ihn so sehr liebte, daß er ihm 1693 seine beiden Stellen an der Paulskirche als Lehrer des Singchors und Allmosenverwalter überließ, an welcher Kirche er bald darauf auch Organist wurde. 1700 wurde er mit seinem Lehrer Mitglied der Königlichen Capelle und ebenso auch 1704 nach dem Tode des Franz Biggot mit demselben Hoforganist. Um diese Zeit hat er jene berühmten Anthems geschrieben, welche Boyce in seine Sammlung mit aufgenommen hat, und welche Burney über diejenigen seines Meisters schätzt. Das Intermezzo „die vier Jahrszeiten" componirte er 1699. Vieles Andere, was ihm einen berühmten Namen gemacht hat, ist verloren gegangen. 1705 verliebte er sich in eine schöne vornehme Dame, und da er durchaus keine Hoffnung hatte, dieselbe je besitzen zu können, so verfiel er in Melancholie und Verzweiflung, in welch' traurigem Zustande er sich am 5. November 1707 erschoß.

Clasing, Johann Heinrich, Musiklehrer, gründlicher Componist und Virtuos auf dem Pianoforte in Hamburg; wurde daselbst 1779 gebo-

ren, und genoß sowohl auf dem Pianoforte wie in der Tonsetzkunst den Unterricht des verdienstvollen Musikdirectors Schwenke. Selbst gründlich gebildet war er später in vielfacher Hinsicht eifrigst bemüht, die Musik in seiner Vaterstadt auf eine höhere Kunststufe zu erheben, was ihm auch theilweise gelungen ist. Als Musiklehrer machte er sich durch Gründlichkeit seines Unterrichts sehr verdient und bildete viele vorzügliche Schüler. In Gemeinschaft mit der verewigten Demoiselle E. Reinhardt leitete er einen von letzterer gestifteten Gesangverein. Zugleich war er einer der eifrigsten Beförderer sehr musterhafter und gelungener Aufführungen großer und ausgezeichneter Kirchenstücke, und zwar wiederholt sowohl in Hamburg, wie in den benachbarten Städten. Ein anderes Verdienst erwarb er sich durch die geist- und einsichtsvolle Bearbeitung und Herausgabe vieler Werke Händel's, und seine neue Instrumentirung dieser Werke ist völlig eingerichtet, wie die Fortschritte der Kunst dieselbe in neuester Zeit bedingen. So verdanken wir ihm die neue Ausgabe der Händel'schen Oratorien „Judas Maccabäus"; „Josua"; „Athalia" und „die Empfindungen am Grabe Jesu"; ferner das „Te Deum" auf den Frieden zu Utrecht und den 100sten Psalm. Auch sehr gute Clavierauszüge mehrerer Werke Händel's hat er bearbeitet und herausgegeben, und sein Clavierauszug vom „Messias" ist der beste, den man hat. Als Componist, hauptsächlich für die Kirche, war Clasing ausgezeichnet. Aber leider wurden seine, einem ächt religiösen Geist und Gemüth entquollenen herrlichen Tonschöpfungen für die Kirche nur von wenigen seiner Zeitgenossen geschätzt, von den meisten gänzlich unbeachtet gelassen, und mithin auf keine Weise belohnt. Als Virtuos auf dem Pianoforte behauptete er, was gefühlvollen Vortrag betrifft, einen hohen Rang; und dabei war er ein höchst bescheidener von allem Eigennutz gänzlich freier, ein liebenswürdiger und der rechtlichste Mann. Dem ohngeachtet aber, und obgleich jeder Hamburger seine Verdienste kannte und so gerne ihn „unsern Clasing" nannte, blieb er lebenslang ein von Nahrungssorgen gequälter Privatlehrer und nur äußerst selten, ausgenommen in seiner letzten Lebenszeit, geschah seiner öffentlich Erwähnung. Vielleicht rührte dies auch von seinem Character her, der ihn manches sonst gebräuchliche Mittel und jeden nicht geraden Weg verschmähen ließ. Er starb am 8. Februar 1829, noch nicht 50 Jahre alt, in Hamburg, nachdem er seine letzte Lebenszeit in fast steter Kränklichkeit zugebracht hatte. Seine hinterlassenen, zum Theil sicher für eine späte Zeit noch großen Werth behaltenden Werke bestehen in: „Das Vater unser", für 4 Singstimmen ohne Begleit. (ist als Beilage Nr. 4. zum 24sten Jahrgange der Leipziger musikalischen Zeitung gestochen); „Belsazar", Oratorium in 3 Abtheilungen für 4 Solo-Singstimmen, Chor und Orchester (1825 im Clavierauszuge gestochen); „Das Lob des Höchsten", für eine Alt- oder Baßstimme mit obligater Begleitung der Orgel oder des Pf. (ist als Beilage Nr. 5 zum 28sten Jahrg. der Leip. mus. Zeit. gest.); „Die Tochter Jephta's", Oratorium in 3 Abtheilungen für 3 Solo-Singstimmen, 3 Chöre und Orchester (Manuscript); „Micheli und sein Sohn", historische Oper, als Fortsetzung des „Wasserträgers" von Cherubini (wurde 1806 mit vielem Beifall in Hamburg gegeben, und im Clavierauszuge gestochen); „Welcher ist der rechte?" komische Oper 1811; dann in vielen verschiedenen Werken für einzelne Instrumente, besonders Clavier, mit und ohne Begleitung, unter denen sich hauptsächlich op. 4 (ein Trio für Pf. V. und Vcll.), op. 8 (Fantas. für Pf. mit Orch.), op. 9 (Rondo für Pf.), op. 13 (dergl.) und 14 (Fant. f. Pf.) auszeichnen. v. Wzrd.

Claude le Jeune, s. Jeune.

Claudianus, Mamertus (zu unterscheiden von Claudius Claudianus), ein um's Jahr 462 lebender Priester zu Vienne, unter dessen gelehrten Schriften sich viele Hymnen und Psalmen befinden, die er den Sängern seiner Kirche selbst gelehrt haben soll. Besonders merkwürdig ist er jedoch als der Einführer und Verfasser der kleinen Litaneien, welche noch jetzt in einigen katholischen Kirchen drei Tage vor Himmelfahrt gesungen zu werden pflegen. Auch wird er für den Verfasser des Passionshymnus „Pange lingua gloriosi" ausgegeben. 24.

Claudin, s. Jeune.

Claudius, Mathias, genannt Asmus oder der Wandsbecker Bote. Es darf uns nicht befremden, wenn in einer Welt, die sich bemühet, den Quell des Genies mit einer Menge hochgelehrter, das ist unverständlicher Sophismen zu ersticken, ein Mann wie Claudius jene Wahrheit bestätigt: Einige sind berühmt, Andere sollten es seyn. Claudius, der wie Rousseau so manchen Samen des Trefflichen gesäet, manches Unkraut, auf der Afterweisheit buntem Jahrmarkt eingesammelt, ausreutete, und manche leere Spreu wegblies von Pedanten, geht verloren unter der Menge. 1741 zu Rheinfeld bei Lübeck geboren, und auf der Universität Jena gebildet, nahm er gleich Anfangs seinen Wohnsitz in Wandsbeck, ward 1776 zwar Oberlandscommissair in Darmstadt, gab die Stelle aber schon 1777 wieder auf und kehrte nach seinem traulichen Wandsbeck zurück, wo er auch als Revisor bei der Schleswig-Holsteinschen Bank in Altona wohnen bleiben und als Volksdichter, als rastlos und überall thätiger Privatmann so vieles Gute schaffen und so vieles Wahre reden und thun konnte, bis ihn, den gänzlich Entkräfteten, am 21. Januar 1815 der Tod zu Hamburg, wohin er der Cur wegen gezogen war, abrief. Im ganzen Umfange seines vielseitigen Wissens und Wirkens ihn darzustellen, dazu ist hier nicht der Ort; nur was er für die Kunst, insonderheit für die Tonkunst gethan, wollen wir hier nieder legen. Es ist das zum größten Theile in seinem Hauptwerke, seinem „Wandsbecker Boten" enthalten, wo die meisten Aufsätze die Kunst der Musik und Poesie berühren, und zwar auf eine so herzliche, volksthümliche, leicht verständliche Weise, wie an wenig andern Orten. Richtig und klar sind seine Ansichten, und dabei tiefergreifend, Herz und Kopf beschäftigend seine Sprache. In dem für die Reinheit, und der daraus entstehenden Wirkung der Musik z. B. so sehr bedeutenden Aufsatze „Ein sonderbarer Casus von alten Thalern und Waldhorn" legt uns der Vf. den schönsten Zweck der Tonkunst auf menschenfreundliche Weise so recht innig an das Herz. „Ein Knabe verfolgt den Dieb, der ihm seine Thaler gestohlen, und will ihn schlagen. Der Dieb hat sich in den Wald geflüchtet, der Bestohlene eilt ihm nach. Da hört er die Jäger auf Waldhörnern blasen, horcht, und verschwunden sind seine Gedanken der Rache; er will nun den Dieb nicht schlagen, und wird selbst gegen seinen Verlust gleichgültig". Was Claudius mit dieser Erzählung hat sagen wollen, liegt in der Conclusion derselben, von der uns bedünken will, daß unter hundert unserer Componisten du jour neunundneunzig sie wohl zu beherzigen hätten: „Hat dies wirklich die Musik gethan, so wäre sie ja Gottesgabe, und man sollte sie zu so was brauchen. Aus dem ewigen Quinkeliren wird so nicht viel". Ferner liefert darin C. über die Musik im Ganzen eine eben so gedrängte als wahrhafte Geschichte. Was Gottfried Weber über die griechische Musik, mit offener Stirn, verkündete, das lehrte schon ein halbes Jahrhundert früher

Claudius. Der Bote ſagt ſich von der griechiſchen Muſik völlig los. Selbſt eine Notenſchrift für Volkslieder hat er darin zur Beurtheilung vorgelegt, die unſtreitig wohl zu den ſpäter von Anderen entworfenen oder erfundenen ſogenannten Volksnoten, ſelbſt zu der Zifferſchrift den erſten Impuls gegeben haben mag. Viele andere Bemerkungen und beſondere Abhandlungen über Kunſt hier nicht berührend ſpricht darin Claudius zuletzt noch (Th. 4. 161) ein wahrhaftes Wort über alte und neue Choralmelodien, jenen den ungleich größeren Vorzug laſſend. Als Volksdichter krönen den Wandsbecker Boten die Lieder „Phyllis", die Mutter bei der Wiege", „die frühen Gräber", „bei meines Vaters Grabe", „Serenade im Wald zu ſingen", „des alten Invaliden Neujahrslied", „nach der Trauung", „Trinklied", „die Geſchichte von Goliath und David", „das Rheinweinlied", „das Abendlied" und „Urians Reiſe um die Welt"; welche mit der Muſik von J. A. P. Schulz die beſten Vorbilder des reinen deutſchen Volksgeſanges ſind und bleiben. Nach der Erzählung von Perſonen, welche C. perſönlich und näher kannten, war er durchaus eingeweiht in die Theorie und Praxis der Muſik, wiewohl, als Componiſt aufzutreten, viel zu beſcheiden. Offen ſtand ſein Haus jedem Muſikfreunde, jedem Muſiker, und er überſahe gern den Leichtſinn, die mancherlei Unarten der Letzteren. Er ſang mit einer ſehr ſchönen männlichen Stimme in den Chören, zu welchen er ſeine Töchter gebildet hatte; ſein Hausconcert war ſein liebſter Genuß. Wir ſehen ihn (ein Beweis, daß er mit der Kunſt fortgeſchritten) zugleich mit Seb. Bachs, Mozarts und Beethovens Meiſterſtücken beſchäftigt. Er war mit faſt allen großen Tondichtern ſeiner Zeit bekannt, von denen viele ihn zu Wandsbeck aufſuchten, und ſich ſeines liebevollen Umgangs erfreueten. Reichardt, Schwenke, Schulz u. A. nahmen ſeine Winke über Compoſition der Volkslieder willig befolgend an, und die beiden Romberg begleiteten ihn oft am Fortepiano, deſſen vollendeter Meiſter er war. G.

Clauſel (lat. Clausula) nennt man die für die 4 Singſtimmen feſtgeſetzte Tonfolge bei einem vollkommenen Tonſchluſſe; man hat daher **Diſcant-, Alt-, Tenor-** und **Baß-Clauſeln** (ſ. dieſ. und auch den Art. **Tonſchluß**). Außerdem bezeichnet man damit auch den kurzen Anhang, der den Tonſchlüſſen zuweilen zugefügt wird, um zu einer vollkommenen Ruhe zu gelangen, wie dies namentlich beim Schluſſe der Choräle der Fall zu ſeyn pflegt. Ein ſolcher Anhang iſt ganz dem Gutdünken des Spielers überlaſſen, bewegt ſich jedoch ausſchließlich nur in den Harmonien über der Subdominante, Dominante und Tonica. 40.

Clausula affinalis (lat.) nannten die alten Tonlehrer einen Tonſchluß in einer mit der Grundtonart des Tonſtücks verwandten Nebentonart, z. B. wenn von F-Dur nach D-Moll modulirt und hier geſchloſſen wurde.

Clausula dissecta (lat.) iſt der alte Name der ſogenannten **Halbcadenz**.

Clausula peregrina (lat.) hieß ehedem der Tonſchluß in einer Nebentonart, deren Grundton nicht in der Tonleiter der Haupttonart enthalten war. Neuerer Zeit verſteht man darunter den Tonſchluß in einer jedweden Nebentonart.

Clausula primaria oder auch **principalis** (lat.) wurde ehedem die gewöhnliche Cadenz in der Haupttonart genannt. Weil dieſelbe meiſtens nur am Schluſſe eines ganzen Tonſtücks ſtatt findet, nannte man ſie auch **Clausula finalis**.

Clausula secundaria oder auch dominans (lat.) hieß vor Alters der Tonschluß in der Quinte.

Clausula tertiaria oder auch medians (lat.) nannte man ehedem den Tonschluß eines Tonstücks in einer Molltonart, wenn derselbe in der Tonart der Terz geschah.

Clavecin oder Clavessin ist der französische Name des Flügels. S. dies. und d. Art. Fortepiano.

Clavecin acoustique und **Clavecin harmonieux** sind zwei Clavierinstrumente, von welchen das erste 1771, und das zweite 1777 von dem Clavierinstrumentenmacher de Verbès zu Paris erfunden worden ist. Dieselben sind sich in Bau und Wirkung ganz gleich, und haben das Eigenthümliche, daß auf ihnen ohne Pfeifenwerk, Hämmer und Pedal, blos vermittelst der bei dem Flügel gewöhnlichen Stahlsaiten, der Ton von 14—18 Blas-, Saiten- und Schlag-Instrumenten nachgeahmt werden kann. Diese Verschiedenheiten des Tones werden weniger durch besondere Vorrichtungen, als durch eine besondere Spielmanier hervorgebracht, worüber der Erfinder eine genaue Beschreibung herausgegeben hat. Die Academien zu London und Paris nahmen diese Instrumente mit vielem Beifall auf, als sie ihnen von dem Erfinder vorgezeigt wurden.

Clavecin electrique ist ein von dem Jesuiten de la Borde erfundenes Clavierinstrument, welches Forkel in seiner Literatur pag. 264 mit den Worten beschreibt: „Dasselbe ist nicht, wie das Augenclavier, wo man blos Farben unter einander mischt; es klingt wirklich und wird durch eine electrische Materie, so wie etwa die Orgel durch Wind, klingend gemacht. Auf einer Eisenstange nämlich, die frei an seidenen Fäden hängt, sind Glöckchen von verschiedener Größe für die verschiedenen Töne befestigt. Jeder Ton hat zwei gleich gestimmte Glocken. Die eine ist auf der Eisenstange mit einem eisernen Drahte, und die andere mit einem seidenen Faden befestigt. Der Klöppel hängt ebenfalls an einem seidenen Faden, und ist so eingerichtet, daß er zwischen beide Glocken fällt. An derjenigen Glocke, die an dem seidenen Faden hängt, ist ein eiserner Drath befindlich, dessen unterstes ringförmiges Ende durch einen Faden befestigt ist, und einen kleinen eisernen Heber aufnimmt, der auf einer frei hängenden eisernen Stange ruht. Auf diese Weise wird die am eisernen Drathe hängende Glocke durch die eiserne Stange, auf welcher sie liegt, electrisirt, und die andere, mit dem seidenen Faden befestigte, durch die andere eiserne Stange, auf welcher der kleine Heber ruht. Wenn nun eine Taste niedergedrückt wird, so hebt sich der kleine Heber in die Höhe, und berührt eine andere, nicht frei hängende Stange. In diesem Augenblicke bewegt sich der Klöppel, und schlägt an die zwei Glocken mit so großer Geschwindigkeit, daß ein Ton herauskommt, der fast dem Tone unsers Orgeltremulanten ähnlich ist. Sobald der Heber auf die electrisirte Stange fällt, steht der Klöppel still. Da nun jede Taste mit ihrem Heber, und jeder Heber mit seiner Glocke im Verhältniß steht, so kann man alle Stücke auf diesem Instrumente spielen, die man auf einem gewöhnlichen Clavecin oder auf einer Orgel spielen kann. — dr.

Clavecin harmonieux, s. Clavecin acoustique.

Clavecin harmonique, s. Orchestrine.

Clavecin oculaire, das Augenclavier, s. Farbenclavier.

Clavecin organisé, ein von Johann Andreas Stein zu

Augsburg erfundenes Clavierinstrument, dessen innere Einrichtung aber bis jetzt nicht bekannt geworden ist, da er, wie es heißt, nur ein Exemplar davon verfertigte, welches nach Schweden kam. Vielleicht hatte es Aehnlichkeit mit seinem nachmaligen vollkommneren Vis-a-vis (s. dies.).

Clavecin à peau de buffl, ein Flügel, bei welchem die Saiten, anstatt der Rabenfedern (wie ehemals gebräuchlich war) durch kleine Stückchen von besonders dazu zubereiteter Ochsenhaut zum Klange gebracht wurden. Der Erfinder dieses Instruments war Pascal Taskin zu Paris, der 1768 das erste Exemplar davon verfertigte. Nach der Angabe Balbasters wurde dasselbe nachher von Cliquot und später auch von Trouflaut verbessert. Jetzt ist es jedoch ganz außer Gebrauch gekommen.

Clavecin royal, ein Pianoforte mit 6 Veränderungen, in Form eines gewöhnlichen Claviers, welches Johann Gottlob Wagner, Instrumentenmacher zu Dresden, im Jahre 1774 erfand. Die Veränderungen daran werden durch 3 Pedale regiert, und geben den Ton eines bekielten Flügels, einer Laute, einer Harfe und eines Pantalons. Es unterliegt keinem Zweifel, daß dieses Instrument die hauptsächlichste Veranlassung zu der jetzigen gemeinüblichen Einrichtung der Flügel und Fortepiano's, hinsichtlich ihrer Veränderungen, gegeben hat.

Claves intellectae oder **non signatae** (lat.) hießen bei den alten Tonlehrern diejenigen Noten, welche ihren bestimmten Namen oder ihre bestimmte Höhe erst durch diejenige Note erhielten, vor welche der Schlüssel gesetzt wurde, weil jene erst nach dieser abgezählt werden müssen. So ist z. B. bei dem Gebrauche des C-Schlüssels der Ton c derjenige, nach welchem die übrigen Noten abgezählt werden; die Noten d, e, f, g, a und h sind in diesem Falle also Cl. int. oder non sign.

Clavessin, s. Clavecin.

Claviarium ist der lateinische Name der Claviatur oder Tastatur eines Clavierinstruments, in ihrem Ganzen nämlich, als ein Gesammttheil des Instruments betrachtet. a. —

Claviatur oder **Tastatur**, die sämmtlichen Claves oder Tasten eines Clavierinstruments.

Clavicembalo (ital. ausgespr. Clavitschembalo) wurde ehedem der Kielflügel (s. Flügel) und auch das Clavier (s. dies. und Monochord) genannt.

Clavichord, dasselbe was Clavier, s. dies.

Clavicylinder ist 1799 von Dr. und Prof. Chladni in Wittenberg erfunden worden. Die Töne werden aus Glas mit Glas gezogen, indem der Ton durch Reibung des hinten liegenden, mit Glas belegten Cylinders hervorgebracht wird. Das Glas, welches bei der Harmonica und dem Euphon (s. dies.) als klingender Körper benutzt wird, ist hier ein streichender, der andere in Bewegung setzt. Alles Uebrige behielt sich der Erfinder Anfangs vor, versprach aber auch die innere Einrichtung nach einigen Reisen bekannt zu machen. Das Instrument ist 3 Dresdner Fuß lang, 25 Zoll tief, in der Form eines Schreibepultes, das hinten mit einem 11 Zoll hohen Aufsatze versehen ist, der die ganze Länge des Instruments durchläuft, worin die Glascylinder angebracht sind, von denen es den Namen hat. Vermöge derselben kann der Ton, wie bei Orgelpfeifen, so lange als man will, aufgehalten und zugleich vom pianissimo bis zum

fortissimo verstärkt werden. Der äußere Mechanismus ist sehr einfach; die Claviatur ist wie bei jedem anderen Claviere, nur daß sie sich etwas zähe spielt und etwas tief fällt. Es bedarf jedoch für den Clavierspieler keines besonderen Unterrichts in der Behandlungsart, die Jeder bald in seine Gewalt bekommt; für den Orgelspieler vollends nicht, da die Spielart völlig dieselbe ist. Der Umfang, der auf beiden Seiten noch vermehrt werden kann, geht von D bis zum dreigestrichenen f. An dem mit Glas belegten Cylinder ist am Ende der linken Seite ein Schwungrad, an der rechten eine Kurbel. Mit dem linken Fuße wird das Schwungrad in Bewegung gesetzt, gerade wie bei der Harmonica. Der Ton ist überraschend schön und gleicht einer mit Zartheit geblasenen Clarinette in den oberen und mittleren Octaven; die tieferen haben einige Aehnlichkeit mit dem Fagott, aber nicht so viel Fülle. Die ganze Reihe der Töne steht im glücklichen Verhältnisse, bis auf die allertiefsten. Tonstücke im gebundenen Style sind am schönsten darauf auszuführen. Das Instrument hat den bedeutenden Vortheil, daß es unverstimmbar ist. Dr. Chladni selbst verglich es mit dem Bogenflügel, vor dem es noch den Vorzug hat, daß die Reibung vermittelst des Glases weit sanfter ist, als jene, die durch Pferdehaare mit Colophonium geschieht. Es ist eines der einfachsten Tasteninstrumente, so compendiös und dauerhaft, daß es der Erfinder auf seinen Reisen im Kasten des Wagensitzes mit sich führte. 1806 hatte er durch verschiedene Versuche es so verbessert, daß die tiefen Töne gegen die hohen nicht zurückstehen; die Höhe betrug nur 7½ Dresdner Zoll, 34 Zoll lang und 21 breit; der Umfang der Töne vom C bis zum dreigestrichenen f (vergl. den 9ten Jahrg. der Leipz. allgem. musikal. Zeitung S. 221). 1814 erklärte er den Bau für vollendet gelungen. Der Klang war beträchtlich voller und doch zugleich sanfter und einschmeichelnder, auch war der Anschlag der Finger auf die Tasten nicht mehr hörbar, und jedes Nebengeräusch, Mit- oder Nachklingen war völlig beseitigt, was immer die größte Schwierigkeit macht. Das Format war ziemlich dasselbe geblieben, die innere Einrichtung dagegen eine ganz andere. Jetzt schon versprach er seine schon geschriebene Abhandlung über den Bau des Clavicylinders und des Euphons noch einmal überarbeitet bald bekannt zu machen. Im folgenden Jahre fand man in Leipzig alle genannten Vorzüge bestätigt. Der Erfinder hielt sein Wort und schrieb: „Beiträge zur practischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des Clavicylinders und der damit verwandten Instrumente, mit 5 Zeichnungen." Leipzig, bei Breitkopf und Härtel. 1 Thlr. 16 gr. Seit dieser Bekanntmachung beschäftigten sich Verschiedene, besonders im nordwestlichen Deutschland, mit dem Bau desselben, worüber Chladni selbst mehrere wichtige Fingerzeige gab in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1824 S. 825, was hauptsächlich für Instrumentenbauer zu bemerken ist, die dahin und namentlich auf Chladni's Werk verwiesen werden. †.

Clavicymbel ist der gewöhnliche deutsche Name für Clavicembalo, lat. Clavicymbalum, s. Monochord.

Clavicytherium oder Claviercyther, auch Clavierharfe genannt, ist eine Art Spinet (s. dies.), also ein Clavierinstrument, dessen Saiten, so wie bei dem alten Flügel mit kleinen Stückchen Rabenfedern geschnellt werden, die in die Zungen der sogenannten Docken eingeschoben sind. Von dem gewöhnlichen Kielflügel unterscheidet es sich nur durch die Form. Das eigentliche Clavier an demselben nämlich liegt wie gewöhnlich horizontal,

der übrige Theil des Corpus aber, der den Sang- oder Resonanzboden und die Saiten enthält, steht gerade aufrecht. Demnach hat es unstreitig zum Muster der jetzt immer mehr beliebt werdenden sogenannten Cabinet-Fortepiano's (s. dies.) gedient. Seit mehr denn 10 Jahren wird dies Instrument nur noch sehr selten angetroffen. Sein Tonumfang war, wie bei den meisten alten Flügeln, gewöhnlich vom tiefen C bis zum dreigestrichenen c, seltener bis zum dreigestrichenen d. — dr.

Clavier, s. Klavier.

Clavierauszug, s. Klavierauszug.

Claviercyther, s. Clavicytherium.

Claviergambe. Dies Instrument ist nichts anderes, als eine, mit einigen Verbesserungen versehene, getreue Nachahmung des Haydn'schen Gambenwerks (s. dies.), welche Georg Gleichmann im Jahre 1709 verfertigte.

Clavierharmonica, s. Harmonica.

Clavierschule, s. Klavierschule.

Clavierzeichen nennen einige Musiklehrer auch den sogenannten C-Schlüssel, s. Schlüssel.

Claviorganum (lat.), deutsch eigentlich Clavierorgel, ist ein jetzt seltener als ehedem angetroffenes Clavierinstrument, welches aus einem vollständigen Claviere oder einem Fortepiano u. aus einem kleinen Orgelwerke, sogenanntem Positiv, besteht. Zum allgemeinen Gebrauche ist dasselbe niemals gekommen; früher jedoch war es eine eigene Liebhaberei mancher Organisten, sich dergleichen verfertigen zu lassen, weil sie glaubten, darauf zweckmäßiger, als auf einem bloßen Claviere, sich im Choralspielen üben zu können; welche Meinung auch Vieles für sich hat. Ueber die Einrichtung eines solchen combinirten Instruments wird unter den Artikeln Clavier und Positiv mehr die Rede seyn.

Clavis (lat.), deutsch eigentlich Schlüssel; kommt in der Musik aber in mehrfacher Bedeutung vor: 1) versteht man darunter die verschiedenen Schlüssel, durch welche die Lage der Töne angezeigt wird. Hierüber ist zu vergl. d. Art. Schlüssel. 2) und vor Alters besonders, die Note oder deren Ton selbst, wie namentlich in den Werken der latein. Schriftsteller, s. Note. 3) die Balgheber an Orgeln, s. Balgclavis. 4) diejenigen beweglichen Werkzeuge an Clavierinstrumenten, durch deren Niederdruck mit dem Finger der Ton erzeugt wird, also die Tasten. Daß dieselben Claves heißen, meint Koch in seinem musikalischen Lexicon, rühre daher, weil in der Orgel durch den Niederdruck derselben die durch das Ventil geschlossenen Cancellen in der Windlade geöffnet würden. Vergl. darüber aber und das Weitere den Artikel Taste. Und endlich 5) auch die Klappen an den Blasinstrumenten, weil dieselben gewissermaßen die Tonlöcher schließen und öffnen. Im Deutschen gebraucht man den Ausdruck in dieser Bedeutung zwar seltener; häufig jedoch in lateinischen Werken. H.

Clayton, Thomas, wird von Einigen als ein großer Tonkünstler der guten alten Zeit aufgeführt, und Gerber nennt ihn sogar in seinem alten Tonkünstler-Lexicon einen geachteten Componisten und Professor der Musik zu London; er war aber keines von Beiden, ein Componist zwar, und auch berühmter Componist, in sofern nämlich diese Berühmtheit nur auf ein allgemeines Bekanntseyn und theilweise auch größere Beliebtheit bezogen wird. Um's Jahr 1690 war er Mitglied der Königl. Capelle zu London.

Von Ehrsucht getrieben, machte er wenige Jahre darauf eine Reise nach Italien, um sich dem Anscheine nach in der Kunst noch weiter auszubilden. Nach seiner Rückkunft wußte er die Engländer zu überreden, daß er jetzt im Stande sey, seinem Vaterlande das wahre italienische Drama zu zeigen. Er ließ zu dem Behufe die von Stanzani 1677 geschriebene italienische Oper „Arsinoe" in's Englische übersetzen, stoppelte die ihm aus der Erinnerung noch bekannten musikalischen Fragmente zusammen, und gab dann die Oper für seine Composition aus. 1705 wurde sie in London mit vielen Voraus-Anpreisungen aufgeführt, zum Unglück aber gefiel sie gar nicht. Er gab dies dem schlechten Geschmacke der Engländer und den Ungereimtheiten des Textes Schuld, und wußte eine 24malige Wiederholung zu bewirken, ohne jedoch irgend einen größeren Erfolg. Nichts desto weniger ließ sich der große Addison von ihm bereden, die Oper „Rosamunde" für ihn zu schreiben. Dieselbe erschien 1707 zum ersten Male auf dem Theater, erlebte aber auch nur 3 Vorstellungen. Außerdem componirte er mehrere andere Kleinigkeiten, durch welche er sich, indem er durch verschiedene äußere Mittel, die ihm zu Gebote standen, denselben hie und da Eingang zu verschaffen wußte, in ganz England bekannt machte, und die, bei seinen Freunden wenigstens, ihm das schimmernde Ansehen eines großen Componisten gaben. Ein solches Wesen trieb er bis zu Händels Erscheinen in London fort; von dessen Glanz wurde auch sein kleines Licht ganz überstrahlt. Worauf nun nach dieser einzig wahren Erzählung die vielen ruhmredigen Berichterstatter über diesen musikalischen Charlatan, für welchen er schlechterdings gehalten werden muß, ihre Aussagen begründen wollen, bleibt uns ein Räthsel. 10.

Clèf de fa nennen die Franzosen den F-Schlüssel; **Clèf de sol** den G-Schlüssel und **Clèf d'ut** den C-Schlüssel. Vergl. Schlüssel.

Clegg, John, Violinvirtuos, ließ sich 1723 schon als ein neunjähriger Knabe in einem öffentlichen Concerte zu London mit Beifall hören. Er war ein Engländer von Geburt, hatte aber mit seinen Aeltern seine Kinderjahre in Italien verlebt, und hier von Buononcini den ersten Unterricht im Violinspielen erhalten. Von London ging er nach Dublin und bildete sich hier unter der Leitung Dubourg's noch weiter aus. Durch unermüdeten Fleiß brachte er es so weit, daß er 1731 schon als einer der größten Virtuosen seiner Zeit geschätzt wurde; doch hatten die vielen Anstrengungen seinen überdem zarten Körper und seinen Geist so sehr geschwächt, daß er 1742 als ein völlig Verrückter in das Bedlamhospital zu London gebracht werden mußte. Bis an seinen Tod, der 1750 erfolgte, reisten viele Neugierige dorthin, um ihn in seinen ruhigen Augenblicken auf der Violine spielen zu hören. 10.

Clemens non Papa (wie er sich auf seinen Werken nennt), Jakob, ein Niederländer, stand um 1550 als Componist in Diensten Kaiser Carls V., hatte sich früher aber längere Zeit in Italien aufgehalten und hier auch in der Kunst gebildet, starb 1565. Mit Recht wird in ihm ein thätiger Verbesserer der damals noch im Wachsen befindlichen Kunst des Contrapuncts und der Fuge geschätzt. Die Herausgabe seiner Werke erfolgte, ein einziges ausgenommen, erst nach seinem Tode. Burney hält dieselben für die besten ihrer Zeit, nennt sie einfach und natürlich, harmonisch rein und deutlich. Jedes seiner Werke, sagt er, enthält etwas Vortreffliches, aber sonderbarer Weise erscheint das letzte, was man von ihm sieht, immer als das beste. Dieselben bestehen in vielen mehrstimmigen

Messen, geistlichen und weltlichen Cantionen, vielen französischen und anderen Gesängen, welche man hauptsächlich in den älteren größeren Sammlungen findet, und mehreren Canons, von denen Hawkins in seiner Geschichte Bd. 2 pag. 362 einen fünfstimmigen Zirkelcanon mittheilt. Auf der Königl. Bibliothek zu München befinden sich auch, nebst einigen Messen, im Cod. 13 mehrere Motetten von seiner Composition. 13.

Clement, Franz, geb. zu Wien den 17. Nov. 1784. Sein Vater war Tafeldecker bei dem General-Feldzeugmeister Grafen von Harsch, welcher aus seinen sämmtlich musikalischen Hausofficianten sich selbst eine recht achtbare Privatcapelle erschaffen und ausgebildet hatte, schon in dem vierjährigen Knaben ein außerordentliches Talent zur Tonkunst entdeckte, und diesen daher ungesäumt in den Anfangsgründen des Violinspiels durch den eigenen, darin fest bewanderten Vater unterweisen ließ. Vom siebenten Jahre an ward Kurzweil, Concertmeister des Fürsten Grassalkowich, sein Lehrer, und der geniale Kleine machte solche unglaubliche Riesenfortschritte, daß er bereits das nächstfolgende Jahr öffentlich im K. K. Hofburgtheater auf seiner Diminutiv-Geige zur allgemeinen Bewunderung sich hören lassen konnte. Bald nachher wagte der beglückte Vater mit seinem Duodez-Virtuosen den ersten, einen 4jährigen Zeitraum umfassenden, Kunstausflug, durch das ganze römische Reich, nach England, wo er gerade mit dem jungen, auf einer ähnlichen Pilgerfahrt begriffenen, Hummel zusammentraf, und Franz den folgereichen Unterricht des berühmten Giarnowich genoß. Zu London producirte er sich mit eigenen Compositionen in Drurylane, Anacreontique, Hanoversquare und Coventgarden; auch bei Hofe, in Windsor, wo König Georg sich an das Pult stellte und dem Wundermännchen die Blätter umwendete; desgleichen in Oxford bei der Feierlichkeit, als Jos. Haydn den Doctorhut erhielt; zu Amsterdam vor dem Prinzen von Oranien, und in Felix meritis; auf der Rückkehr in Prag bei der Krönung des Kaisers Franz I., aller Orten mit Ruhm und Beifall überschüttet. Wieder am heimathlichen Heerde angelangt, setzte C. emsig seine Uebungen fort, und wurde im 20sten Jahre bei dem Hofopernorchester als Solospieler aufgenommen; zugleich auch, wegen seiner Fertigkeit auf dem Pianoforte, im Accompagniren und Partitur-Lesen dem Capellmeister Süßmayer adjungirt. 1802 trat er unter vortheilhaften Bedingnissen am Theater an der Wien als Orchester-Director ein, welche reizende Bühne sich damals erst entpuppt hatte, bald aber gleichsam mit Adlerfittigen sich emporschwang, und einen europäischen Ruf erwarb. — In Gesellschaft eines polnischen Starosten beabsichtigte C. 1811 Rußland zu besuchen; allein es stand anders im Buche der Zukunft geschrieben, und des Schicksals Tücke vereitelt nur gar zu oft der Staubgebornen schönste Entwürfe. Unser Künstler wurde nämlich bei einer Hafenpromenade in Riga als feindlicher Emissär und geheimer Kundschafter verhaftet, und auf Befehl des General-Gouverneurs zur Untersuchung nach St. Petersburg abgeführt; ein Irrthum, der in jener critischen Epoche, wo die Kriegsfackel bereits verborgen glimmte, vollkommen gerechtfertigt erscheint. Nach monatlichem Festungsarrest kam endlich durch diplomatischen Notenwechsel C's kinderreine Unschuld an den Tag; er wurde bis Brody an die österreichische Grenze escortirt, und focht sich mittelst gegebener Concerte in Lemberg, Pesth ꝛc. glücklich nach Wien zurück. Dort aber war während einem, die stipulirte Urlaubszeit weit überschreitenden, Zwischenraume, und von der Nothwendigkeit bedingt, indessen die vacante Stelle durch seinen Collegen Casimir von Blumenthal besetzt worden. Er nahm also momentan ein Engagement in Baden, für

die nächsten 4 Jahre aber in Prag, unter C. M. von Webers Directorat, an, und machte Excursionen nach Dresden, Carlsbad u. a. O., woselbst er von den Königen von Sachsen und Preußen kostbare Andenken erhielt. — 1818 neuerdings zu dem Theater an der Wien berufen, kehrte er nochmals zurück zur Wiege seiner Glanzperiode, sah den herrlichen Musentempel nur mehr aufflackern im fahlen Schimmer, dann immer mehr erbleichen, in Trümmer versinken, und wird wohl der Leichenfeier im Trauergewande beiwohnen. — 1821 begleitete C. die Catalani auf ihren Triumphzügen durch Bayern, Würtemberg und Baden, arrangirte und leitete ihre Concerte in München, Frankfurt, Stuttgart, Augsburg, Nürnberg, Regensburg, Bamberg, Carlsruhe ꝛc.; — nach einigen der genannten Residenzstädte ging seine jüngste Wanderung (1829), und nicht unwahrscheinlich auch die letzte. — C. war — denn seine gegenwärtige Stellung muß auch einem minder Indolenten das Leben verbittern — vielleicht der geschickteste Orchesteranführer seiner Zeit; ihn unterstützte ein Gedächtniß sonder Gleichen; wenige Proben reichten hin, um ganze Partituren vollständig, bis in's kleinste Detail der Instrumentation auswendig zu behalten; nichts entging seinem überaus feinen Gehöre, und die geringfügigste Verirrung, jedes ausgelassene Nötchen, jedes zufällige Schwanken der Sänger gewahrte er augenblicklich, und wies mit seltener Besonnenheit die Fehlenden zurecht, denn sein Instrument galt stets als der verlässigste Nothhelfer, und seine Aufmerksamkeit hatte keine Grenzen. — C. ist ein geborenes Genie, und war von der Natur bestimmt, ein Paganini zu werden; alles, was er wollte, konnte er auch; aber eben, daß er nur so wenig wollte von dem, was in ihm lag zum Vollbringen, — dies ist seine schwerste, nimmer zu entschuldigende, vor dem Richterstuhle der Kunst nie Lossprechung findende Unterlassungssünde. Er hat nicht sorgsam genug gewuchert mit dem ihm verliehenen Pfunde; er ist nicht rüstig fortgeschritten mit der Zeit, und wer solches unterläßt, muß nothwendig sich selbst überleben. — Von seinen Arbeiten, die freilich bei seinem Ideenreichthume und einer beispiellosen Leichtigkeit im Schaffen, Entwerfen und Ordnen noch ungleich zahlreicher seyn könnten, sind bekannt geworden: 20 u. einige Concertino's; mehrere Parthien Variationen; 1 Trio; 1 Quatuor; 12 Etuden; 3 Ouverturen; 6 Concerte; 1 Messe; 1 Piano-Concert; viele einzelne Violin-Solo's; 1 Potpourri; 1 Rondeau; 1 Polonaise; die Operette „der betrogene Betrüger", und das Melodrama „die beiden Säbelhiebe". — Wenige nur kennen C., den Künstler, genauer, als der Schreiber dieser Zeilen; Niemand vermag seine Verdienste höher zu schätzen und zu würdigen; — allein, wo findet sich Licht ohne Schatten? ist denn Helios, die strahlende Flammenwelt, fleckenlos? — So mag denn der Freund nicht grollen dem Freunde ob seiner Freimüthigkeit; er mußte also sprechen, um wahr zu bleiben. Seyfried.

Nicht zu dieses C. Familie gehörend wird von Paris aus eines J. Clement erwähnt, welcher mit L. B. Brouet 1823 für Erfindung einer neuen Art Wirbel an Geigeninstrumenten und Guitarren auf 5 Jahre ein Patent erhielt; im folgenden Jahre, 1824, erhielten beide Männer abermals ein gleiches Patent für Erfindung eines neuen Steges, der die Saiten der Bässe, Violoncelle und Guitarren in gleicher Stimmung erhalten sollte.

Clementi, Muzio, ist als der Schöpfer des neueren Clavierspiels und Vater der Clavierspieler zu betrachten, etwa in der Weise, wie man Viotti als den Schöpfer des neueren Violinspiels ansehen muß. Ist schon

dies ein großes Verdienst, welches ihm einen bleibenden Namen in der musikalischen Welt sichert, so werden dies noch mehr seine Leistungen als Componist thun, denn man kann mit demselben Rechte behaupten, daß er eben sowohl als solcher die Basis der neueren Weise für das Instrument zu schreiben geworden ist, wie er als Spieler die Schule festgestellt hat. Clementi ist im J. 1752 zu Rom geboren, woselbst sein Vater ein geschätzter Silberarbeiter war. Dieser, welcher selbst die Musik liebte, bemerkte früh mit großer Freude das ausgezeichnete Talent des Knaben für diese Kunst und trug Sorge, daß er auf's gründlichste unterrichtet wurde. Der bekannte Componist Buroni, ein Verwandter Clementi's, war sein erster Lehrer. Bereits im 7ten Jahre fing der Knabe bei dem Organisten Corbicelli an den Generalbaß zu studiren, und brachte es, sowohl in diesem theoretischen Theile der Kunst, als im practischen des Clavier- und Orgelspiels binnen zwei Jahren so weit, daß er eine öffentliche Prüfung als Organist ehrenvoll bestand. Von jetzt begann der Knabe die Aufmerksamkeit der Kunstverständigen in einem hohen Grade zu erregen, und man beeiferte sich, seine ferneren Studien in der Musik zweckmäßig zu leiten. Carpini, ein gelehrter Componist, unterrichtete ihn im strengen Satze und Contrapunct; der berühmte Gesangslehrer Santarelli bildete die wohlklingende Sopranstimme des Knaben aus. In dieser Art der Studien mag es liegen, daß C. späterhin so gesangvoll und mit melodischem Geschmacke für das Instrument zu schreiben wußte, was zu den Erfolgen seiner Composition wie seines Spiels nicht wenig beigetragen hat. Denn die Gesangskunst blieb auch späterhin ein Gegenstand des fortdauernden beobachtenden Studiums für ihn, und wir wissen es aus dem Munde einer seiner trefflichsten Schüler (Ludwig Berger), daß er namentlich in Beziehung auf das Adagio stets die ausgezeichneten Sänger seiner Zeit auf das sorgfältigste beobachtete, und zumal ihren Verzierungen große Aufmerksamkeit schenkte, um sie für sein Pianofortespiel zu benutzen. Indessen fallen diese Studien freilich erst in eine spätere Zeit; in der Jugend galt ihm, was bei dem ungestümen Character des Jünglings natürlich erscheint, die glänzende Fertigkeit mehr als der zarte und seelenvolle Vortrag. — Wir kommen auf die Knabenzeit des Componisten zurück. Bereits in seinem 12ten Jahre schrieb er eine vierstimmige Messe, welche nicht nur vollkommen schulgerecht, sondern theilweise sogar sehr gelehrt gesetzt war, und bei Kennern und Liebhabern allgemeinen Beifall fand. Zugleich hatte er sich in der Fertigkeit auf dem Instrumente schon so ausgebildet, daß ein Engländer Namens Bedfort dem Vater Clementi's den Antrag machte, den Knaben mit nach England zu nehmen; und dort für seine fernere Ausbildung Sorge zu tragen. Nicht ohne große Mühe gab der Vater die Einwilligung dazu; der stärkste Beweggrund war indessen die Aussicht, daß sein Sohn in jenem Lande, wenn er erst der Sprache desselben mächtig sey, durch sein Talent in kurzer Zeit große Reichthümer erwerben könne. So ging denn Clementi in seinem 13ten Jahre nach Großbritannien hinüber, und nahm seinen Wohnsitz in der Grafschaft Dorsetshire, auf dem Landgute jenes Engländers. Hier studirte er mit unabläßigem Eifer sowohl die Composition als auch sein Instrument, und zu gleicher Zeit die englische Sprache. Im 18ten Jahre hielt er sich für fähig, öffentlich mit Erfolg aufzutreten. Das Resultat übertraf alle Erwartung. Unbedingt gab man ihm zu, daß er seine sämmtlichen Zeitgenossen bei weitem an Fertigkeit und Gediegenheit des Spiels übertreffe, und seine Compositionen erschienen vollends als durchaus neu und neue Richtungen bahnend. Denn Mozart

war damals erst 14 Jahre alt und nur durch Arbeiten bekannt, die seitdem untergegangen sind, und selbst der viel ältere Haydn hatte sich als Componist, zumal für das Fortepiano, noch sehr wenig bekannt gemacht. Das beste, was in jener Zeit im Gange war, waren die Arbeiten der Bach's, welche freilich in vielfacher Beziehung außerordentlich, sich doch entweder nur in strengen, man möchte sagen, herben Formen bewegten, oder da wo sie freier seyn wollten, gegen das was Clementi geleistet, steif und befangen erschienen. Von nun an brachte Clementi sein Leben fortwährend auf Reisen zu. Im J. 1780 ging er nach Paris, wo er durch sein öffentliches Spiel einen Enthusiasmus erregte, welcher dem ähnlich war, den 50 Jahre später die Erscheinung Paganini's veranlaßte. Dies bestimmte ihn, seine Reisen weiter auszudehnen, und sich auch in Deutschland hören zu lassen. In Wien traf er im J. 1781 mit Mozart zusammen, der mittlerweile auch als Spieler und Componist einen europäischen Ruf gewonnen hatte. Es ist bekannt, daß beide vor dem Kaiser eine Art von Wettkampf im Clavierspiel abhalten mußten, wobei Mozart, wie sich aus seinen eigenen Briefen sehen läßt, von den Partheiern sehr begünstigt wurde, indem man damals noch eine Ehre darein setzte, der deutschen Kunst den Sieg zu verschaffen. Indessen ist dieses Zusammentreffen zu merkwürdig, als daß wir nicht etwas länger dabei verweilen sollten. Mozart urtheilt nämlich in seinen Briefen über C. ganz flüchtig hin: „der Clementi ist ein braver Cembalist, das ist aber auch alles. Ein bloßer Mechanikus!" Geschmack und Empfindung spricht er ihm ganz ab. Und dennoch haben alle Zeitgenossen C—s gerade in dieser letzten Beziehung auf das vortheilhafteste über ihn geurtheilt, und nicht nur seine Werke, sondern auch alle seine Schüler, wie Cramer, Field, Berger, Klengel, beweisen durch den Styl des Clavierspiels, den er auf sie übertragen hat, daß Mozart's Urtheil fehl ging. Sollte aber ein solcher Kenner wie Mozart sich so irren? Oder wäre er, der niemals neidisch gewesen, hier auf den Ruhm eines Andern eifersüchtig? keines von beiden, sondern Mozart hatte Recht. C. hatte bis dahin nämlich seinen ganzen Stolz fast nur in eine glänzende Fertigkeit gesetzt, und wie man in der Jugend pflegt, die feinere und tiefere Ausdrucksweise vernachlässigt (vergl. oben). Erst späterhin bildete er die Seite der Schönheit seines Spiels aus, und vielleicht ist eben Mozart's Auffassungsweise die Veranlassung dazu gewesen. Das aber wissen wir mit Zuverlässigkeit von Jemand, gegen den Clementi sich oft über sein Zusammentreffen mit Mozart geäußert, daß es ihm damals eben auf nichts anders angekommen sey, als durch eine blendende Fertigkeit Erstaunen zu erregen. Auf diese Weise also behält Mozart Recht, und C. büßt dennoch nichts an seinem großen Rufe als Virtuose und Begründer des wahrhaft schönen Clavierspiels ein. — In demselben Jahre reiste er wieder nach England zurück, wo er bei den glänzenden Concerten des Adels eine Anstellung als Dirigent erhielt. Mit Ausnahme einer kurzen Reise nach Paris blieb er jetzt volle 20 Jahre in England und erwarb sich daselbst durch Concerte wie durch Stundengeben ein sehr großes Vermögen. Denn der Andrang der Reichen, seinen Unterricht zu erhalten, war so groß, daß er eine Guinee für die Lection nehmen durfte, und doch noch viele Bewerber zurückweisen mußte. Ein Preis, den selbst Kalkbrenner und Moscheles jetzt nicht höher zu treiben wußten, der aber damals im Verhältniß ungleich größer war. Der Fall eines großen Handlungshauses brachte ihn im J. 1800 um einen wesentlichen Theil seines Besitzthumes, so daß er sich entschließen mußte, die Regulirung des Handlungsgeschäftes

selbst zu übernehmen. Dies zog ihn einige Jahre hindurch von der Kunst ab. Indessen waren bald die Verhältnisse ausgeglichen, und er trat nunmehr, um die erlittenen Verluste zu ersetzen, im Jahre 1802 eine neue Reise nach dem Continent an. Er ging zuerst nach Paris, wohin er seinen damals noch sehr jungen Schüler John Field mitnahm und öffentlich auftreten ließ. Von dort nahm er seinen Weg über Wien nach Petersburg, wo er Field zurückließ. Hier nahm er einen zweiten Schüler, den rühmlichst bekannten Zeuner an, welcher ihn nach Berlin und Dresden begleitete. Aus letzterer Stadt folgte ihm August Alexander Klengel, der gleichfalls einer seiner ausgezeichnetsten Schüler wurde, ihn auf einer Reise durch die Schweiz begleitete und späterhin mit ihm nach Berlin ging, wo C. sich zum zweitenmale verheirathete, und zwar mit der Tochter eines armen Cantors an der Nicolaikirche, Lehmann, die aber ein ausgezeichnet schönes Mädchen war. Er reiste mit seiner jungen Gattin nach Italien, kehrte jedoch in kurzer Zeit wieder nach Berlin zurück und verweilte daselbst bis zum Jahre 1805. In dieser Zeit nahm er einen neuen Schüler an, der, was den Geist des Spiels und das Talent der Composition anlangt, offenbar sein bester, wenn gleich, was in anderen Umständen lag, nicht sein berühmtester ist, nämlich Ludwig Berger aus Berlin. Mit diesem und Klengel ging er im J. 1805 nach Petersburg, verweilte sich indessen lange auf der Reise dahin, indem er mit seinen beiden Zöglingen, besonders in dem musikalischen Liefland und Curland mehrere Concerte gab. Er ließ beide in Petersburg und reiste hierauf nach Deutschland zurück und sodann in Familienangelegenheiten nach Rom. Seine junge Gattin war inzwischen nach dem ersten Kindbett gestorben; der Knabe, den sie ihm geboren hatte, blieb bei den Großältern, und wurde daselbst erzogen. Clementi kehrte im J. 1810 nach London zurück, wo er eine Musikalienhandlung und eine Instrumentenfabrik errichtete. Diese beiden Institute kamen sehr bald in Blüthe und halfen das Vermögen des Besitzers vermehren. Vorzüglich bauete er große Flügel-Fortepiano's von sehr schönem Ton, welche mit den besten Broadwood'schen wetteiferten. In London heirathete er zum drittenmale, als er schon in sehr hohem Alter war, und auch dieser Ehe entsproßten noch Kinder. Er hörte jetzt auf Clavier zu spielen, trat wenigstens nicht mehr öffentlich auf. Dagegen blieb er fortwährend fleißig in der Composition und warf sich jetzt auf eine Gattung, in der er früher gar nicht gearbeitet hatte, nämlich er schrieb mehrere Sinfonien für die filharmonische Gesellschaft, welche in deren großen Concerten mit dem Beifall der Kenner und des Publikums aufgeführt wurden. Von Claviercompositionen gab er in dieser Zeit nichts mehr heraus, mit Ausnahme eines einzigen großen Werkes, welches im Jahre 1817 oder 1818 erschien; dies war der „Gradus ad Parnassum", ein mit größtem Fleiße gearbeitetes, aus mannigfaltigen Clavierstudien, die nach wachsender Schwierigkeit geordnet sind, bestehendes Werk. Er zeigte durch dasselbe, daß er keineswegs stehen geblieben, sondern mit allen Erweiterungen, welche das Clavierspiel inzwischen erfahren hatte, fortgeschritten war. Mit der Zweckmäßigkeit vereinigen diese Uebungen einen hohen Grad des Werthes als Compositionen und fast könnte man behaupten, daß das letzte Werk des Componisten auch sein vortrefflichstes sey. Es läßt sich übrigens wohl annehmen, daß dasselbe nicht das Resultat einer augenblicklichen Kraftanstrengung, sondern vielmehr die Frucht des ganzen Lebens des Componisten sey, die er nur erst im Herbste seines Lebens in die Scheuern brachte. Im Jahre 1820 und 1821 reiste C. durch Frankreich noch einmal auf den

Continent, kam in Deutschland bis nach Leipzig und blieb dort den ganzen Winter hindurch. Es wurden daselbst in den Concerten des Gewandhauses zwei seiner neueren Sinfonien aufgeführt, die man mit wahrhaft erstaunendem Beifall hörte. Besonders hatte er darin seine ganze Kunst im gelehrten Satze gezeigt, worin er alle neueren Meister (mit Ausnahme versteht sich von Haydn, Mozart und Beethoven) weit übertrifft. C. wurde vielfach aufgefordert, seine Reise weiter fortzusetzen und auch nach Berlin zu kommen, wo ihm viele Freunde und dankbare Schüler lebten; allein er lehnte es aus unbekannten Ursachen beharrlich ab, und ging, nachdem er mehrere Monate in Leipzig verweilt hatte, von dort nach London zurück, woselbst er noch 12 Jahre lebte, bis er im Jahre 1832 am 9. März seine Laufbahn endete. Der Tod des berühmten Mannes machte einen allgemeinen, tiefen Eindruck. Es wurde ihm eine große Todtenfeier in London gehalten, der alle daselbst sich aufhaltenden Musiker beiwohnten. — Werfen wir jetzt noch einen Rückblick auf seine Leistungen als Componist und Virtuose. Wie schon gesagt, ist C. als Schöpfer der Sonate zu betrachten, indem er der erste war, welcher diese Kunstform aus dem mageren Product einer Regel zu einer freien und dennoch dem Gesetz folgenden Schönheit zu entwickeln wußte, und dabei zugleich, in sofern ein bestimmtes Instrument seinen Compositionen zum Grunde lag, die Mechanik desselben ebenfalls zuerst aus dem wahren Gesichtspuncte behandelte, indem er nicht das Schwierige und Künstliche, sondern das Schöne als letztes Resultat derselben forderte. Deshalb haben sich seine Werke, weil sie auf ein wahrhaftes Kunstgesetz gegründet sind, einer so überaus langen Dauer im Verhältniß zu anderen auf Virtuosität berechneten Compositionen zu erfreuen gehabt, und noch heutigen Tages würde eine Sonate von C. (freilich müßte man die besseren, wie z. B. die ausgezeichnet schöne in H-Moll, herausheben), von einem Meister gespielt, der in die wahren Geheimnisse des schönen Spiels eingeweiht ist, eine außerordentliche Wirkung thun. Das Prinzip der Virtuosität C—s war von der Zeit an, wo es zu reiferen und reineren Ansichten gedieh, eines und dasselbe mit dem seiner Composition; das Grundgesetz war ihm die Schönheit des Ausdrucks in jeder Weise und Färbung, und alle mechanischen Vorübungen, deren Nothwendigkeit übrigens vielleicht kein Virtuose so erkannte, wie er, dienten ihm nie an sich selbst, sondern nur als Mittel zu jenem höheren Zwecke. Zwar können wir diese Ansicht nicht gleich der über seine Compositionen aus eigner Anschauung schöpfen, allein der langjährige Verkehr mit einem seiner trefflichsten Schüler und der Unterricht, den wir selbst durch denselben genossen, läßt uns auch hier den Standpunct mit Sicherheit erfassen, aus dem wir diesen großen Meister zu betrachten haben. Mancher möchte glauben, C. möge, nach jetzigem Maaßstabe gemessen, keine bedeutende Fertigkeit besessen haben; allein dies ist ein großer Irrthum. Er besaß eine ungemeine Sicherheit und Geläufigkeit in den schwierigsten Passagen, namentlich in Terzenläufen und Octavengängen, welche letztere er mit solcher Gleichmäßigkeit, elastischen Kraft und Schnelligkeit ausführte, wie man sie nach der Versicherung seines selbst so ausgezeichnet spielenden Schülers, Ludwig Berger, von keinem der Neuern gehört hat. Und so verhielt es sich mit allen übrigen mechanischen Theilen des Clavierspiels. Auffallend ist es, daß C. nie ein Clavierconcert geschrieben hat, wenigstens ist keines im Stich erschienen. Seine sämmtlichen Werke fürs Fortepiano sind bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen. Seine drei Sinfonien scheinen jedoch leider Manuscript geblieben zu seyn.

L. R.

Clementi. Unter diesem Namen führt Gerber im neuen Lexicon der Tonkünstler auch einen Johann Georg auf, von dem er berichtet: „Er gehörte nach Schubarts Versicherung (Chronik 1790 S. 669) unter die guten Contrapunctisten, was er auch durch die Partituren seiner Kirchenstücke bewiesen habe. Ums J. 1788 feierte er sein Amtsjubiläum". Aus Allem geht hervor, daß es eine Verwechselung mit Johann Georg Clement ist, der sich auch Clemens schrieb, bald so, bald Clement. Er war hochfürstbischöflicher Capellmeister bei der Cathedralkirche zu St. Johann, Regens Chori an der Collegialkirche zum heil. Creuz, Notarius apostolicus, Ritter vom goldenen Sporn, Assessor juratus und Senior bei dem Domcapitularamte in Breslau, Vorgänger des Capellm. Schnabel, und feierte am 5. Nov. 1785 sein 50jähr. Dienstjubiläum. Er schrieb „Missa defunctorum" zu den Exequien Kaisers Carl VI; „eine Festmusik für den bei Mollwitz erfochtenen Sieg", die Friedrich II anhörte; „feierliche Lamentationen zur heil. Woche für die Domkirche" u. dergl. noch eine Menge, die im Mnspt. vorhanden sind. In dem Buche von C. Jul. Adolpf Hoffmann „die Tonkünstler Schlesiens", Breslau 1830 — werden sie nicht geschätzt; es wird ihnen weder für den Kenner noch für den Laien Werth zugeschrieben; ohne Fantasie, steif in gesuchten Imitationen und auch nicht einmal völlig correct, werden sie für musikal. Rechenexempel erklärt. — Uebrigens hatte dieser Mann einen Sohn, der nach des Vaters Tode noch eine zeitlang in Breslau die öffentlichen Concerte, abwechselnd mit Berner (dem Vater) und Hofstettern leitete. Dieser, dessen Vorname nicht anzugeben ist, fing jetzt an, seinen Namen in Clementi umzuwandeln, erhielt darauf die Capellmeisterstelle bei dem Herzoge von Würtemberg in Carlsruhe in Schlesien, wo er bereits gestorben ist, ohne sich in der Welt berühmt gemacht zu haben. G. W. Fink.

Cleon, ein berühmter Sänger des alten Theben, und nach Athenäus Versicherung auch Virtuos auf dem Sistrum. In Theben ließ man nach seinem Tode, welcher ungefähr 400 Jahre v. Chr. erfolgt seyn mag, seine Statue aufrichten mit der Unterschrift: „Cleon von Theben, Sohn des Pytheus, wurde mehrmals gekrönt, weil er in der Kunst des schönen Gesanges den Thebanern den Triumph erwarb". Als um 320 v. Chr. Alexander der Große Theben zerstörte, soll, wie Polemon erzählt, ein Bürger eine Summe Geldes in dem Mantel dieser Statue verborgen, und dieselbe nach 30 Jahren noch bei Wiederaufbauung der Stadt glücklich wieder gefunden haben. 48.

Clerc, le. Alle unter diesem Namen aufzuführenden Künstler finden sich im Buchstaben L unter den Artikeln Leclerc.

Clerico, Francesco, ein berühmter Balletcomponist, seit 1788 Balletmeister in Venedig; ob noch am Leben können wir nicht sagen. In Deutschland ist er besonders durch die beiden Ballete: „Amleto" und „il Divorzio fortunato" bekannt geworden.

Climax, s. Gradation.

C-Moll, eine der 24 Tonarten unserer modernen Musik, in welcher der Ton C als Grundton dient, und die natürlichen Töne h, e und a um einen halben Ton erniedrigt, also in b, es und as verwandelt werden müssen, damit ihre Intervalle der Natur der sogenannten Molltonleiter entsprechen. Vergl. Tonart und Tonleiter. Bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung werden in mathematischer Berechnung jene Intervalle ausgeübt, als:

c	d	cs	f	g	as	b	c
1	8	27	3	2	81	9	1
	9	32	4	3	128	16	2

Vergl. Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Art. Was den psychischen Character dieser Tonart betrifft, so ist wohl, wenn den verschiedenen einzelnen Tonarten wirklich ein eigenthümlicher Character zugesprochen werden kann, keine Tonart geeigneter zum vollendeten Ausdrucke eines bestimmten höheren Gefühls, als gerade diese. Liebeserklärung und zugleich die Klage einer unglücklichen Liebe spricht aus ihren sanft verschmelzenden Klängen; jedes Schmachten, jedes Sehnen, jedes Seufzen einer liebetrunkenen, tief fühlenden und keines Trugs fähigen Seele findet in ihr die ergreifendste Darstellung. In ihrer Klarheit, und mit ihrer reinen und sanften Dominante G-Dur, ist sie zugleich innigster Sehnsucht voll, ein Ausdruck der höheren, heiligen Liebe, ein Aufseufzen zum Vater des Lichts. In C-Moll ertönt daher der mächtig ergreifende Chor in Händel's „Judas Maccabäus": „Klagt, Söhne Judas, klagt" ꝛc.; beginnt höchst characteristisch in Beethoven's „Christus am Oelberge" das erste Recitativ: „Jehova, du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir", und wie sich der Beispiele noch viele darbieten aus classischer Musik. Da in dieser Tonart der reine Ton c, das Princip gleichsam unsers ganzen Tongebäudes, zum ersten Grundtone dient, so gleicht dieselbe auch, besonders noch wegen der nämlichen Hauptdominante, stets mehr dem C-Dur. J. J. Wagner schildert diese Tonart in seinen „Ideen über Musik" (vergl. Leipz. Musik. Zeit. Jahrg. 1823 pag. 704) in folgenden Versen:

Desdemona vom Traum erwacht;
Sie sah den Geliebten tief in der Schlacht.
Des Feindes Lanze, sie traf zu gut,
Es rinnt aus dem Herzen das edle Blut. —
Der Bote kommt, er stottert sehr,
Er will nicht melden die düst're Mähr;
Das Mädchen starrt ihm in's Angesicht,
Und — athmet nicht! —

Der Critiker a. a. O. setzt die Hoffnung hinzu, daß der Poet die Tonart C-Moll von dem ihr so verwandten Es-Dur würde zu unterscheiden wissen, obwohl dieses von Componisten, die ihren Liedertext nicht verstehen, oft genug für C-Moll usurpirt würde. Es ist dieses sehr wahr: ein Uebergang von C-Moll nach As-Dur, und umgekehrt, ist viel schicklicher, als nach Es-Dur, und umgekehrt. Es-Dur und C-Moll, obschon äußerlich verwandte Tonarten, haben innerlich doch wenig mit einander gemein, was wir bei Gelegenheit des Artikels jener Tonart näher zu besprechen Gelegenheit nehmen werden. Vergl. Schubart's „Ideen" ꝛc. ꝛc. pag. 377; Quantz's „Anweisung zur Flöte", Absch. XIV. §. 6; auch G. Weber's „Theorie der Tonsetzkunst" Thl. 1 pag. 302 ff. Dr. Sch.

Coberg, Anton, Hoforganist zu Hannover, gehörte zu den gebildetsten Tonkünstlern und fertigsten Clavierspielern seiner Zeit. Er wurde geb. zu Rotenburg an der Fulda 1650, kam als Jüngling schon nach Hanover, wo er von dem berühmten Clamor Abel und N. A. Strunck im Gesange und im Clavierspielen unterrichtet wurde. Die Gunst des berühmten Abt Stephani hielt ihn auch nach vollendeten Studien in Hanover zurück. Zuerst ward er zum Musiklehrer am dasigen Hofe, nachher zum

Ornanisten an der Kirche in der Neustadt und endlich zum Hoforganisten erwählt. Als solcher erhielt er zweimal den Ruf nach Berlin, um die Königin von Preußen, eine Hanöver'sche Prinzessin, ferner in der Musik zu unterrichten. Bei seinem zweiten Aufenthalte daselbst im Jahre 1708 starb er plötzlich an einem Schlagflusse. Er hinterließ eine große Menge Kirchen- und Clavierſachen, auch einen weitläuftigen Entwurf zu einem theoretischen Werke über den Generalbaß, und einen andern zu einer umfassenden Abhandlung über die Natur und den Gebrauch der Dissonanzen, welche beide sein Schwestersohn, der Cantor Heinert in Minden, erbte, aber unsers Wissens nie veröffentlicht hat. — x.

Coccia, Carlo, Sohn des Violinisten Nicolo C., wurde geboren zu Neapel im April 1789, und zeigte in seiner früheſten Kindheit schon eine besondere Neigung zur Musik, deren erste Anfangsgründe er bei Maestro Visocchi erlernte. Nichts desto weniger hatte ihn sein Vater anfangs für die Baukunst bestimmt, und nur die außerordentlichen Fortschritte in der Musik und die schöne Sopranstimme des Carlo konnten denselben zu einer Aenderung seines Plans bewegen. Von seinem 7ten bis 9ten Jahre sang C. die Sopranparthien in den Kirchen Neapels. Darauf studirte er die Musik förmlich beim Maestro Pietro Capelli und componirte in seinem 13ten Jahre schon eine Serenade, einige Solfeggen, eine Cantate und ein Capriccio für's Clavier. Seine ferneren Studien machte er im Conſervatorium zu Neapel unter Fenaroli's und Paesiello's besonderer Leitung, auf welches Letztern Empfehlung er dann auch von den meisten Vornehmen in Neapel zum Musiklehrer, von ihm selbst zum Organisten bei den Kirchenmusiken, zum Clavier-Accompagnisten bei den Musiken am Hofe Joseph Napoleon's erwählt wurde, und endlich im Jahre 1808 auch eine Scrittura erhielt, vermöge welcher er für's Teatro valle zu Rom eine Opera buffa componirte. Diese unter Paesiello's besonderem Einflusse geschriebene Oper, „il Matrimonio per Cambiale" betitelt, gefiel jedoch wenig, weshalb C. wieder nach Neapel zurückkehren wollte, auf Paesiello's Aufmunterung aber seine begonnene Laufbahn in der Fremde fortsetzte, und sogleich nach Florenz ging, wo er 1809 für das dasige Teatro nuovo die komische Oper „il Poëta fortunato" componirte, die eine günstige Aufnahme fand, was ihm auf's Neue Muth machte und ihn zu einer größern Thätigkeit anreizte. Außer vielen kleineren Sachen für das Clavier und andere einzelne Instrumente setzte er von nun an, als besonders merkenswerth, folgende Opern und Cantaten: „Ser Martinaccio" (kom. Oper zu Bologna 1809); „Voglia di dote e non di moglie" (kom. Oper zu Ferrara 1810. In der zweiten Vorstellung derselben erkrankte der Buffo Lipparini; da aber die Oper sehr gefiel, so übernahm C. selbst die Buffo-Rolle, und spielte und sang sie sehr beifällig); „La verità nella buggia" (Operette für's Theater S. Mose in Venedig 1810); „Matilde" (ebenf. 1811); eine Cantate bei Gelegenheit der Geburt des Königs von Rom (zu Treviso 1811); „I Solitarj" (Operette zu Venedig 1811); „Il Sogno verificato" (Op. ser. zu Venedig 1812); „Arrichetto" (Operette zu Venedig 1813); „La Donna selvaggia" (Op. semiser. ebenso); „Il Crescendo" (Operette ebend. 1814); eine Cantate bei Gelegenheit des Einzugs der Alliirten in Paris zu Padova); „Carlotta e Werter" (Op. sentimentale, zu Florenz 1814); „Euristea" (Op. ser. zu Venedig 1815); „Evelina" (Op. ser. zu Mailand 1815); „Clotilde" (Op. semiser. zu Venedig 1815); „I begli usi di Città" (kom. Op. zu Mailand 1815); „Medea e Giasone" (Op. ser. zu Turin 1816); „Rinaldi d'Asti" (kom. Op. zu Rom 1816); „Etelinda" (Op.

semiser. zu Venedig 1816, und in demselben Jahre, mit einem neuen zweiten Act versehen, zu Triest); eine Cantate zum Namenstage des Kaisers Franz (zu Triest 1817); „Fajello" (Op. ser. zu Florenz 1817); „Donna carritea" (Op. ser. zu Genova 1818); „Claudina in Torino" (Op. semiser. zu Venedig 1819); eine neue Cantate zum Namensfeste des Kaisers Franz (1820); „Atar" (Op. ser. zu Lissabon 1820); daselbst auch die Cantate „Il Lusitani"; „Mandane, Regina di Persia" (Op. ser. ebend. 1821); „Elena e Costantino" (Op. semiser. ebenso); „La Festa della Rosa" (kom. Oper ebend. 1822). Im Jahre 1824 wurden in London einige Cantaten, 6 Kammerduette, eine Ariette mit Begleitung des Pianoforte und mehrere andere Kleinigkeiten von ihm gedruckt. In den ersten Jahren seiner theatralischen Laufbahn hatte er das ernstliche Studium seiner Kunst vernachläßigt, und in wenigen Tagen oft einige Opern componirt. So mußte er z. B. in Genua auf ausdrücklichen Polizeibefehl die „Donna carritea" in einer einzigen Woche schreiben; die „Donna selvaggia" schrieb er in 16 Tagen. In London aber, wo wir ihn so eben verließen, legte er sich mit mehr Ernst auf das Studium der classischen Musik, die vorher vernachläßigte Zeit in Wahrheit bereuend. Als Director des dasigen King's-Theaters erwarb er sich die Zufriedenheit aller Künstler, und componirte 1827 für dasselbe die Op. ser. „Marie Stuart", worauf er dann nach Neapel zurückging, um seine Eltern zu besuchen. In Italien wieder angelangt, setzte er 1828 für die Scala zu Mailand die Op. semiser. „L'Orfano della Selva", 1829 zu Venedig die Op. ser. „Rosamonda", 1831 in Neapel die Op. ser. „Edoardo Stuart", 1832 zu Mailand die Op. semiser. „Enrico di Monfort" und 1833 ebend. die Op. ser. „Caterina di Guisa". Darauf kehrte er noch einmal auf kurze Zeit nach London zurück, und nahm dann wieder in seiner Vaterstadt seinen bleibenden Wohnsitz. 39.

Cocchi, Giacchino, geb. zu Padua 1720, Capellmeister im Conservatorio dell' Incurabili zu Venedig und vorzüglich durch seine komischen Opern bekannt, die von Manchen so hoch gerühmt wurden, daß man ihn in dieser Hinsicht dem Galuppi an die Seite zu setzen sich erlaubte. Viele von seinen in Italien geschriebenen und aufgeführten Opern von „Sirve" an, die er 1750 componirte, bis auf „i Matti per Amore" u. „Zoe ed Emira", 1756, hatten gefallen. Sein Name war bis nach London gedrungen, worüber man sich wenig wundern wird, wenn man bedenkt, wie sehr England im italienischen Operngeschmack versunken war. Weil nun gerade damals das Opernwesen daselbst durch Mißhelligkeiten des Directors mit seinen ersten Sängern schwach geworden war, so wurde Cocchi aus Neapel berufen, welcher der Oper wieder aushelfen sollte. Er kam mit seiner Gemahlin, welche in Venedig als komische Sängerin in Ansehen gestanden hatte, jetzt aber ihr Talent, besonders im Schnellsprechen, nur noch in Gesellschaften bewundern ließ. Hier führte er sich mit einem Pasticcio, einer aus vielen zusammengesetzten Oper, ein Quodlibet, 1757 im Publicum ein, was auch 14mal hinter einander gegeben wurde, worauf seine Oper „Zenobia" folgte, die jedoch schon fühlbar machte, daß seine eigene Erfindung nicht bedeutend sey, was sich immer mehr bestätigte. Er blieb in dieser Anstellung bis 1762, binnen welcher Zeit er 12 Opern schrieb, deren letzte „le nozze di Dorina" oder „la famiglia in Sumpilia" (er schrieb beide in diesem Jahre) nur mäßigen Beifall fanden. Die Meisten schätzten ihn daher nicht sonderlich hoch und seine Erfindungsgabe war wirklich schnell erschöpft. Nach Ablauf seiner Anstellung verweilte er noch bis 1772 in London, um sich mit Unterrichten so viel zu gewinnen, daß er daheim bequem zu leben

habe. 1771 schrieb er noch „Semiramide riconosciuta", welche auch schon unter seinen früheren Arbeiten angegeben wird. In Deutschland begnügte man sich mit einer einzigen Oper seiner Composition „la Maesta". Auch die Franzosen schätzten ihn wenig. F. W. Fink.

Cochlaeus, Johannes, hieß eigentlich Johann Dobneck, war Doctor der Theologie und Canonicus zu Breslau, ein heftiger Gegner Luther's, geb. zu Wendelstein bei Nürnberg 1479, und gest. zu Breslau am 10. Januar 1552. Seine Geschichte gehört der Theologie an, und also nicht hieher. Doch sind für den musikalischen Geschichtsforscher und überhaupt für den Tongelehrten mehrere seiner ausschließlich über Musik handelnden Werke höchst wichtig. Dieselben sind betitelt: „De musica activa" (Cöln 1507, auf dem Titel desselben nennt er sich Wendelstein); „Detrachordum musices" (1512, und in einer zweiten Auflage 1520, Forkel und Gerber geben den Inhalt dieses Werkes ausführlich an); „Rudimenta Musicae et Geometriae" (Nürnberg 1512) und „Speculum antiquae devotionis circa Missam et omnem cultum Dei" (1549 fol.). Gerber führt in seinem alten Tonkünstler-Lexikon irrig zwei musikalische Schriftsteller dieses Namens auf, während beide doch nur eine und dieselbe Person sind, was er in seinem neuen Lexicon auch zugesteht.

Coda (ital.), Schwanz, Anhang, Schlußsatz, heißt derjenige Satz oder Theil eines, aus mehreren Reprisen, d. h. zu wiederholenden Theilen, bestehenden Musikstücks, das durch sich selbst nicht zu einem völligen Schlusse abgerundet ist, der diesem als vollkommen beruhigender Schlußsatz hinzugefügt oder angehängt wird. In einem solchen Coda pflegen die Hauptgedanken der Composition in Kürze noch einmal vorgeführt zu werden, indem sich die Modulation häufig zuerst und oft wiederholt nach der Tonart der Unterdominante wendet, dann zur Tonart der Dominante übergeht und endlich sich zu der Tonart der Tonica neigt, in welcher der vollkommene Schluß erfolgt, also indem sich die ganze Harmonie mit den möglichst brillanten melodischen Figuren in den Accorden der Cadenz bewegt. Vorzüglich häufig sind die Coda's bei Variationen, wo sie der letzten Variation angehängt werden, und der Componist, besonders wenn er sie länger ausspinnt, sie nicht selten zum Culminationspuncte der Schwierigkeit macht, und dadurch nicht allein dem Spieler Gelegenheit giebt, eine höhere Kunstfertigkeit zu entwickeln, als in den Variationen selbst, sondern auch den Totaleindruck des Ganzen bis auf den höchsten Grad zu steigern sich bemüht. H.

Codon, s. Chatzotzeroth.

Coick, oder le Coq, Gian, ein um die Mitte des 16ten Jahrhunderts sehr berühmter niederländischer Contrapunctist, von welchem unsere Zeit aber nichts mehr besitzt, als einen meisterhaften Canon, der sich in dem 6ten Buche der 1545 zu Antwerpen bei Susato gedruckten Chansons befindet. Derselbe ist 5stimmig; die beiden oberen Stimmen bilden den eigentlichen Canon, während die 3 unteren sich in einer freien Fuge bewegen.

Col oder Con, auch coll' und colla, je nachdem nämlich das folgende Hauptwort mit einem Vocal oder einem Consonanten anfängt, und ein Masculinum oder Femininum ist, — eine italienische Präposition, heißt: mit, zu, bei, nebst; in den Vortragsbezeichnungen, womit ganze Tonstücke oder auch nur einzelne Stellen überschrieben werden, gewöhnlich jedoch nur mit; z. B. con spirito — mit Geist, col' arco — mit dem Bo-

gen u. dgl. m. Die Hauptwörter, mit denen diese Präposition meistens zusammensteht, sind unter ihren besonderen Artikeln nachzusehen. a.

Cola, s. Calascione.

Colascione, s. Calascione.

Colasse, Paschal, Capell- und Cammermusikdirector Ludwigs XIV. geb. zu Paris 1639, und gest. 1709; studirte die Composition unter Lully, und hat Vieles für die Kirche und das Theater geschrieben. Besonders merkenswerth sind davon die Opern: „Achille et Polixène" (Paris 1687, der erste Act davon gehört aber Lully); „Thétis et Pelée" (Paris 1689); „Enée et Lavime" (ebend. 1691); „Astrée" (ebend. 1691); „Le Ballet de Villeneuve-S-George" (ebend. 1692); „Le Ballet des saisons" (ebend. 1695); „Jason" (ebend. 1696); „La naissance de Vénus" (ebend. 1696); „Canente" (ebend. 1700); und „Polixène et Pyrrhus" (ebend. 1706).

Colbran, s. Rossini.

Colerus, s. Köhler.

Cölestin, oder **Cölestinzug**, ist eine mechanische Vorrichtung oder ein Zug, welchen man ehedem an den Clavieren und Pantalons anbrachte, um dadurch eine Veränderung des Tones zu bewirken. Der erste Erfinder desselben ist nicht bekannt. Silbermann wandte denselben noch an dem von ihm erfundenen Cembal d'Amour an; jetzt ist er gar nicht mehr gebräuchlich, und wird nur noch an einigen alten Pantalons gefunden. Seine Einrichtung war verschieden; gewöhnlich aber befand er sich über der Claviatur, wo durch das Herausziehen eines Drathes, der mit der hinterliegenden Hämmer-Mechanik oder den sogenannten Docken in Verbindung stand, seine Wirkung erzielt wurde; einige Instrumentenmacher gaben ihm jedoch auch eine solche Einrichtung, daß dasselbe auch durch einen Druck mit dem Knie gegen einen, unter dem Clavierkasten angebrachten, Holzstab, der auf gleiche Weise vermittelst eines Drathes mit jener Mechanik in Verbindung stand, geschehen konnte.

Cölestine ist der Name einer von dem Conrector Zink in Hessen-Homburg im J. 1800 erfundenen Clavier- oder Orgel-Harmonica, welche den Ton von 14 verschiedenen Instrumenten nachahmen soll; und zu dem Behufe 3 Claviere hat. Das obere davon steht mit einer Harmonica in Verbindung, welche ganz die Einrichtung der Franklin'schen hat; das mittlere spielt ein Pianoforte, an welchem sich auch ein Pfeifenwerk befindet, das durch einen Blasebalg zu einem flötenartigen Tone gebracht wird; und das untere ahmt mehrere Blas- und Saiten-Instrumente nach. Bis jetzt blieb der innere Bau des ganzen Instruments noch ein Geheimniß des Erfinders; auch zeigte noch kein Instrumentenmacher Lust, dasselbe nachzuahmen. 44.

Cölestino nannte ein gewisser Walker in London seine 1782 erfundene mechanische Vorrichtung, durch welche der Ton eines Pianoforte fortdauernder, schneller ansprechend und zu- und abnehmend gemacht werden konnte. Dieselbe bestand in einer seidenen Schnur, welche in gerader Linie unter den Saiten des Pianoforte umlief, und durch einen Fußtritt, vermittelst eines Schwungrades, gedreht wurde. Unter dieser Schnur war für jeden Clavis eine messingene Rolle, welche die Schnur an zwei Saiten drückte. Wahrscheinlich fehlte es dieser Erfindung nur an Unterstützung und weiterer Ausbildung, um gemeinnützig zu werden. Der gewöhnliche Cölestinzug mag Walker auf die Idee gebracht haben.

Cölison, von Moslowski in Posen erfunden, gehört zu denjenigen Instrumenten, welche in den letzten Decennien unter allerhand gesuchten Namen in bedeutender Anzahl an das Licht traten, aber nicht Werth genug hatten, einer weiteren Aufmerksamkeit gewürdigt zu werden. Es ist ein Clavierinstrument, welches durch verschiedene mechanische Vorrichtungen die Harmonie eines kleinen Orchesters nachahmen soll. Wie und auf welche Weise dieses geschieht oder geschah, ist bis jetzt nicht bekannt geworden.

Colizzi, Jean, ein zu Ende des vorigen und zu Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Holland sehr berühmter Claviervirtuos und Componist, hauptsächlich für sein Instrument, stand in Diensten des Erbstatthalters im Haag. Von seinen Compositionen sind mehrere vortreffliche Clavierconcerte, auch Sonaten mit Violinbegleitung, Variationen und dergleichen gedruckt worden, die, mehrentheils schwierig, eine ausnehmende Fertigkeit ihres Verfassers verrathen. In Deutschland ist nichts davon bekannt geworden, als einige Lieder, welche zu Braunschweig erschienen. Ob diesem Componisten die von Gerber angeführte französische Oper „Le Français chez les Hurons" angehört, können wir nicht entscheiden, so wahrscheinlich auch die Sache zu seyn scheint.

Colla, s. Col.

Colla, Giuseppe, geb. zu Parma um 1745 und seit 1770 Capellmeister des Fürsten daselbst, heirathete 1772 die große Sängerin Agujari, mit der er dann 1774 eine Reise nach London machte, wo dieselbe keine anderen als seine Compositionen sang. 1780 kehrte er nach Parma zurück, und führte daselbst eine neue Oper („Ptolomeo") von seiner Composition auf, die jedoch kein großes Glück gemacht zu haben scheint. Andere Singsachen, deren er viele componirt hat, und mehrere gut gearbeitete Solo- und andere Werke für die Violine von seiner Arbeit, waren vor kurzer Zeit noch, auch in Deutschland, sehr beliebt, ohne daß sie übrigens auf einen classischen Werth Anspruch machen dürften. Er starb zu Parma in einem der ersten Jahre des jetzigen Jahrhunderts.

Collecte heißt derjenige ganz einfache, mehrentheils aus einem kurzen biblischen Spruche oder Gebete bestehende, antiphonische Gesang, den der Prediger allein vor dem Altare singt. Hinsichtlich der Melodie ist derselbe ziemlich gleich mit den Antiphonen; über das Weitere vergl. man d. Art. **Liturgie**.

Collegium musicum. Unter diesem Namen bestand ehedem bei verschiedenen Capellen eine wöchentliche, an einem bestimmten Tage veranstaltete, Musikaufführung, weder in der Art einer gewöhnlichen Probe, in welcher neue Tonstücke einstudirt, oder schon bekannte behuf einer öffentlichen Production wiederholt wurden, noch in der Art eines öffentlichen Concerts, sondern blos in der Absicht, das Orchester privatim im Vortrage der schon bekannten Tonstücke in Uebung zu erhalten, und auch dasselbe durch mündlichen Unterricht des Capellmeisters mit dem mehr Wissenschaftlichen seiner Kunst bekannt zu machen. Ein solches Collegium bestand z. B. nach der Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Schwarzburg-Rudolstadt, auch zu Berlin und an anderen Orten.

Collet, Richard, Violinspieler, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu London, und stand daselbst in dem Ansehen eines der ersten Virtuosen seiner Zeit. Compositionen sind nicht von ihm bekannt

geworden; überhaupt soll es ihm, wie Burney versichert, an einer eigentlich gründlichen musikalischen Bildung gefehlt haben.

Collin, Louis, Professor des Waldhorns am Königlichen Conservatorium der Musik in Paris seit etwa 1810, wie auch Mitglied der Königlichen Capelle und des Orchesters der großen Oper daselbst. Er wurde im Jahre 1791 in Paris geboren und ist selbst ein Zögling des genannten Conservatoriums, welches er in den Jahren von 1803 bis 1806 besuchte. Als Knabe von 13 Jahren trug er bereits in den damals von den Zöglingen des Conservatoriums öfters gegebenen Concerten ein Waldhorn-Concert seines Lehrers Domnich vortrefflich und zum Erstaunen der Zuhörer vor. Bei Vertheilung der ausgesetzten Preise an die ausgezeichnetsten Zöglinge des Conservatoriums im Jahre 1804 wurde ihm unter denen des Waldhorns beflissenen Zöglingen der erste Preis zuerkannt; aber er selbst gestand den Preis seinem Gegner le Moine, einem Schüler von Duvernoy, zu, dem die Richter das Nebengeschenk bestimmt hatten; „denn, meinte er, dieser verdient den Preis und ich trete ihn an denselben ab, wogegen ich mir aber die Vergünstigung ausbitte, künftiges Jahr wieder auftreten und es mit meinen Mitbewerbern aufnehmen zu dürfen". Von seinen Werken ist blos ein Lehrbuch für sein Instrument bekannt geworden, welches er im Jahre 1819 unter dem Titel ankündigte: Du Cor et de ceux, qui l'ont rendu célèbre (Vom Horn und von denen, welche sich auf demselben berühmt gemacht haben). In diesem Werke sollte die künstlerische Behandlung des Waldhorns und die Fortschritte, welche seit der Erfindung dieses Instruments bis auf unsere Tage auf demselben gemacht worden sind, dargelegt, so wie eine biographische und artistische Notiz aller berühmten Hornbläser geliefert, und demselben noch ein Verzeichniß der für das Waldhorn componirten Musikstücke nebst Abbildungen mehrerer berühmter Virtuosen auf diesem Instrumente angehängt werden. Ob dies Werk, dessen Erscheinung auf den 1. Januar 1820 bei Boieldieu dem Jüngern in Paris festgesetzt war, aber wirklich herausgekommen ist, kann nicht bestimmt werden, da es bis jetzt in keinem Musikalien-Verzeichnisse sich vorfindet. v. Wzrd.

Collinet, der Vater, s. Flageolet.

Colonna. Die merkwürdigsten Männer dieses Namens, von denen nur einer zur staatsberühmten italienischen Familie dieses einflußreichen Hauses gehört, sind folgende:

Colonna, Angelo, war um 1736 als einer der größten Violinmeister Italiens berühmt, der seine Kunst auch an mehreren deutschen Höfen gezeigt haben soll. Man schätzte ihn auch als Ballet-Componisten und als Verf. beliebter Barcarolen. 1780 hörte man in Venedig das Spiel des Greises immer noch mit Vergnügen.

Colonna, Fabio, aus der berühmten römischen Patricier-Familie, geb. zu Neapel 1567, wie Lichtenthal berichtigt (Gerber setzt sein Geburtsjahr 1578), ließ folgendes seltsame Werk drucken: Della Sambuca Lincea, ovvero dell' istrumento musico perfetto. Napoli 1618. 4. — Seit der Florentinischen Gesellschaft, durch deren Bemühungen vorzüglich der Anfang der neuen Oper hervorgerufen wurde, herrschte in Italien unter Vielen der Glaube an die Vortrefflichkeit der altgriechischen Musik. Zu diesen Gläubigen gehörte auch Fabio C. Nach Art der Alten versuchte er nun den Ton in Viertel zu theilen, und auf 500 ungleich gestimmten Saiten seines vollkommenen Instrumentes alle 3 musikalischen Geschlechter,

das diatonische, chromatische und enharmonische, in wirklicher Ausübung möglich zu machen. Man ließ zwar den Versuch nicht unbeachtet, allein zum Gebrauche kam es nicht. Am schlimmsten urtheilt Dori darüber (de praestantia musicae veter.), der es für das einfältigste Buch erklärt, was er gesehen habe.

Colonna, Giovanni Ambrogio, genannt Stampadorino, blühete im ersten Viertel des 17ten Jahrh. in Mailand als einer der berühmtesten Lautenspieler, von welchem unter Anderem gedruckt wurden: „Intavolatura di Linto." Milano 1616; „Intavolatura di Cithara espanola. Mil. 1627.

Colonna, Giovanni Paolo, der berühmteste Musiker unter allen seines Namens. Sein Vater, Antonio, mit dem Beinamen del Corno, war ein berühmter Orgelbauer seiner Zeit zu Brescia, wo Giov. P. um 1630 geboren wurde. Es ist zu bedauern, daß Dr. Lichtenthal diesen bedeutenden Tonkünstler völlig unberücksichtigt ließ, da noch Manches aus seinem Leben genauer erörtert werden muß, was von Italien aus am ersten zu erwarten steht. Erst spät, nachdem er sich nicht nur in Italien einen ehrenvollen Namen erworben hatte, lernen wir ihn als Capellmeister an der Stiftskirche des heil. Petronius und als Mitglied der philharmonischen Gesellschaft zu Bologna kennen durch Herausgabe eines kirchlichen Werkes: „Salmi brevi per tutto l'anno, a 8 voci". Op. 1. Bologna 1681. In demselben Jahre erschienen noch 2 Motettensammlungen. Er muß aber schon früher in seinem Vaterlande in großem Rufe gestanden haben, besonders als Lehrer im Fache des höhern Contrapunctes, da Giov. Mrc. Buononcini, der Vater, bei ihm studirte. 1685 vermehrte sein Streit mit Corelli über fehlerhafte Fortschreitungen P. Colonna's contrapunctischen Ruhm, der auch von P. Martini anerkannt wurde, welcher im 2. B. s. Geschichte der Musik 12 gedruckte Werke C's namhaft macht, die sämmtlich in Motetten, Litaneien, Antiphonien, Messen, Psalmen, Sequenzen und Lamentationen für Singstimmen bestehen. Für besonders meisterhaft werden s. „Psalmi 8 vocibus ad ritum ecclesiasticae musicae concinendi et ad primi et secundi Organi sonum accommodati. Lib. tertius, op. 11. (Bononiae 1694)" gehalten. Sein „Pange lingua" zu 4 Stimmen, das Paolucci im 1. B. s. „arte pratica" mitgetheilt hat, ist ganz im einfachen Style alter Kirchenweise. Er setzte aber auch Kirchenchöre mit Instrumentalbegleitung, z. B. mit 2 Oboen, 2 Violinen, Bratsche und Orgel. Diese mit Instrumenten verstärkten Compositionen scheinen vorzüglich in England großen Eindruck gemacht zu haben, wo man seinen Styl nicht nur voll und reich fand, sondern auch behauptete, Händel habe sich diesem Meister in s. Chören mit starker und mannigfaltiger Besetzung zum Vorbilde genommen. Noch ist ein Oratorium „St. Basilio" zu Bologna 1680 aufgeführt, und einer einzigen von ihm bekannten Oper „Amilcare in Cipro", ebendaselbst 1694 gegeben, zu erwähnen. — Auf alle Fälle ist dieser hochberühmte Mann als der Stifter der in der Folge hochgeachteten Schule zu Bologna anzusehen. — Noch wird um 1560 ein geschickter Orgelbauer **Vincenzo Colonna** von Zarlino genannt. — Um 100 Jahre später finden wir noch in Petersburg einer sehr geschätzten Primadonna dieses Namens gedacht, welche für die zweite Darstellung in Galuppi's „Didone abbandonata" von Metastasio, von der Kaiserin einen Brillantring, 1000 Rubel an Werth, erhielt; der Componist aber eine goldene, mit Brillanten besetzte und mit 1000 Ducaten gefüllte Dose. G. W. Fink.

Colophonium, das bekannte Harz, womit die Pferdehaare an

den Bogen der Geigeninstrumente gestrichen werden, um sie rauher und die Saiten besser anfassend zu machen, weil sie an sich zu glatt sind, um die Saiten zur Vibration zu bringen; dieses Harz muß, wenn es gut seyn soll, eine solche Härte haben, daß, wenn der Bogen damit bestrichen ist, der Strich der Pferdehaare auf den Saiten gar nicht bemerkt wird. Selten bekommt man es von Natur roh in dieser Eigenschaft, und darum wird es gewöhnlich aus Terpentin zubereitet, den man so lange in Wasser kochen läßt, bis er, wenn er wieder kalt geworden ist, zu einem solchen festen Harze zusammenrinnt, oder man nimmt gewöhnliches Colophonium und kocht es einige Zeit im Weinessig ab. Auf diese letztere Weise entsteht die beste Gattung von C.; doch wird dasselbe erst dann recht brauchbar, wenn man es nach der Zubereitung eine längere Zeit an einem kühlen Orte liegen läßt, indem es sich mit der Zeit noch immer mehr härtet.

Coloratur. Man bezeichnet mit diesem Kunstausdrucke vorzüglich in der Vocal-Solomusik diejenigen Bravour-Verzierungen, welche aus steigenden oder fallenden Tonreihen bestehen, und nicht wesentlich in den Harmoniegang der Melodie verflochten sind. Sie dienen mehr zur Ausschmückung der Cantilene und der Fermaten. Die Töne der Coloraturen müssen leicht, perlend, nach Inhalt des ganzen Gesangstücks bald mit voller, bald mit halber Stimme (mezza voce) vorgetragen werden. Die vortheilhaftesten Vocale für die C. sind a, e und o. S. Melisma.

Coltellini, Cöleste, wurde geboren zu Livorno 1764, und als Tochter eines damals berühmten Operndichters früh für die Kunst erzogen. Ein besonderes Talent entwickelte sie als Sängerin im komischen Style, in dem sie zu ihrer Zeit für unübertrefflich galt. Von 1781 bis 1783 sang sie auf den Theatern zu Neapel mit stets gleichem Beifalle; in dem letztgenannten Jahre wurde sie vom Kaiser Joseph selbst für die Wiener Oper mit 4000 Thaler jährlichen Gehalt engagirt; 1790 kehrte sie wieder nach Italien zurück, wo sie namentlich in der Titelrolle der „Nina" von Paesiello zu Neapel ihren größten Triumph feierte. Einige Jahre darauf verheirathete sie sich daselbst mit dem Banquier Meurikofer, trat von der Zeit an nicht mehr öffentlich auf, blieb aber bis an ihren Tod, der 1817 erfolgte, durch regelmäßige musikalische Unterhaltungen in ihrem Hause, an welchen die ausgezeichnetsten Künstler Neapel's Theil nahmen, stets eine eifrige Beförderin der Kunst. Ihre Stimme war mehr Contralt als Sopran, hatte keinen großen Umfang, aber einen sehr schönen und ausdrucksvollen Klang. Damit verband sie viel Natürlichkeit und Grazie in der Action, wobei sie durch ein einnehmendes Aeußere sehr unterstützt wurde. — ch.

Comarchios war bei den alten Griechen eine Art Nomos (s. dies.) für die Flöte, von dessen Einrichtung aber sich nirgends zuverlässige Nachrichten finden. 48.

Comes, s. Gefährte.

Comelli, s. Chaumel.

Come sopra (ital.) — wie oben. Man gebraucht diesen Ausdruck, wenn das erste Zeitmaaß eines Tonstücks, nachdem es mit einem andern abgewechselt worden ist, wieder eintreten soll; und auch in den Partituren, wenn eine Stimme mit einer darüber geschriebenen gleichnamigen im Einklange fortgehen soll. Im ersteren Falle findet man jedoch häufiger den Ausdruck à tempo; im zweiten gewöhnlicher col oder con, und nun den Namen desjenigen Instruments, oder derjenigen Stimme, womit die vorhan-

dene im Einklange fortgeht, z. B. bei der zweiten Violinstimme mit der ersten u. s. w.

Comisch, s. Komisch.

Comma, s. Komma.

Commissura (lat.) hieß ehedem ein solcher Accord, oder eine solche harmonische Tonverbindung, in welcher zwischen den beiden mittleren consonirenden Stimmen eine Dissonanz, freie oder auch wirklich vorbereitete, eingeschoben war, und zwar eine solche, die aus dem nächstliegenden Intervalle bestand. Fiel ein solcher dissonirender Accord auf den guten Tacttheil, so hieß er Commissura directa; fiel er hingegen auf einen schlechten Tacttheil, so hieß er Com. cadens.

Communion — der gemeinschaftliche Genuß des heiligen Abendmahls. Was in musikalischer Hinsicht darüber zu bemerken ist (denn von der eigentlich kirchlichen oder theologischen Seite betrachtet, gehört der Artikel nicht hieher), kann man unter dem Artikel Messe nachsehen.

Comodamente (ital.), das Adverbium von Comodo, heißt bequem, gemächlich, und deutet als Vortragsbezeichnung an, daß das so überschriebene Tonstück nicht mit viel Feuer, also in einem gemächlichen, mäßigen Tempo, mit einer gewissen Leichtigkeit und nicht zu starker Accentuation vorgetragen werden soll. a.

Comodetto ist das Diminutivum von

Comodo, dasselbe was Comodamente.

Compagnia del Gonfalone nannte sich die geistliche Schauspielergesellschaft, welche 1264 zu Rom errichtet wurde, um in der Charwoche die Leidensgeschichte Christi dramatisch und zwar mit untermischtem Gesange darzustellen. Die Unruhen, welche bei den öffentlichen Aufführungen derselben häufig entstanden, verursachten, daß später die dramatischen Vorstellungen dabei von den musikalischen gänzlich geschieden wurden. Letztere erhielten sich lange Zeit, indem jene Gesellschaft zu bestimmten Stunden des Tages an öffentlichen Orten erschien und in einfachen, feierlichen Gesängen die Leidensgeschichte Christi erzählte. 48.

Comparation der Verhältnisse, s. Vergleichung.

Compenius. Unter diesem Namen haben sich drei Orgelbauer berühmt gemacht: 1) Esaias C. war fürstlich braunschweigischer Hoforgelbauer und Instrumentenmacher, zugleich auch Organist, und lebte zu Braunschweig um 1600. Nach Prätorius (T. II. pag. 140) war er Erfinder der Doppelflöte (damals Doiflöt genannt). Von seinen Werken steht noch eine Orgel von 27 Stimmen in der Kirche zu Friedrichsberg bei Copenhagen, welche er 1612 baute, aber erst 1616 dort aufstellte; ferner zu Bückeburg eine dergleichen von 48 Stimmen a. d. J. 1615, und endlich eine dritte in der Moritzkirche zu Halle a. d. J. 1625. — 2) Heinrich C., aus Nordhausen gebürtig, war fürstlich-erzbischöflich magdeburgischer Orgelbauer und auch ein seiner Zeit beliebter Componist. Da er sich unter den 52 Examinatoren befand, welche die 1596 in der Schloßkirche zu Gröningen erbaute große Orgel prüften, so wird auch seine Blüthezeit so weit zurückzusetzen seyn. Eine noch jetzt bekannte Composition von ihm, unter dem Titel „Christliche Harmonia, zu Ehren deß new erwehlten Raths zu Erffurdt," erschien 1572. Von seinen Orgeln sind besonders berühmt: Die Domorgel zu Magdeburg von 42 Stimmen aus dem Jahre 1604, und die Orgel im Kloster Riddageshausen von 31 Stimmen. — 3) Ludwig C. blühte als Orgelbaumeister um

die Mitte des 17ten Jahrhunderts in Erfurt, woselbst er auch die Orgel in der Predigerkirche erbaut hat.

Compensations-Gewicht, s. Hülfsgewicht.

Compensations-Mixtur, s. Mixtur.

Compensations- oder Compensirte Orgelpfeifen, s. Orgelpfeifen.

Compiacevole (ital. und ausgespr. Compiatschevole) — gefällig, angenehm; steht gewöhnlich nur bei einzelnen Stellen, wo es andeutet, daß dieselben mit Geschmack, auf eine angenehme, wohlgefällige Weise vorgetragen werden sollen, also leicht und ohne eine besonders harte Accentuation. Auch wird es mit a piacimento und al piacer gleich bedeutend gebraucht. a.

Complexion nennt man dasjenige Verfahren, wenn bei dem Schlusse einer Periode der Anfang derselben wiederholt wird, weil dadurch zwei verschiedene Sätze gleichsam zusammengefaßt (von dem lat. complecti — umfassen, zusammenfassen) werden, die in ihrer Verbindung erst ein vollkommenes Ganze ausmachen.

Componion ist der Name des mechanisch musikalischen Werkes, welches Winkel in Amsterdam (der Miterfinder des Mälzel'schen Metronoms) im Jahre 1822 erfand. Die innere Einrichtung desselben gleicht einer Spieluhr; es hat den Umfang von 5 vollen Octaven, ohne übrigens die Größe von Mälzels Panharmonicon, mit dem es in vielen Stücken sonst übereinstimmt, zu erreichen. Es spielt gewöhnliche Musikstücke, z. B. die Ouverture zur „Zauberflöte", ein Notturno von Spohr mit türkischer Musik, die Variationen über den Alexandermarsch von Moscheles u. dgl. m. ausgezeichnet richtig und präcis. Wodurch sich das Instrument aber vor vielen anderen ähnlichen vortheilhaft auszeichnet, ist, daß es gewissermaßen willkührlich fantasirt. So spielte es z. B., als es der Erfinder im Winter 1822 zu Amsterdam öffentlich producirte, einen Marsch, und veränderte denselben bis in's Unendliche, jedesmal auf eine ganz verschiedene Weise, welche der Erfinder, wie er versicherte, niemals vorher bestimmen konnte (vergl. Leipz. allgem. musikal. Zeitung Jahrg. 1822 pag. 393). Bis jetzt sind noch alle Versuche einer Nachahmung dieses harmonischen Werks, das in mancher Beziehung ein kleines Orchester zu ersetzen im Stande wäre, gänzlich verunglückt, so sehr sich auch die geschicktesten Mechaniker die Köpfe darüber zerbrachen. Der Erfinder desselben nämlich hält die ganze Sache sehr heimlich, um allein den Nutzen von der Aufmerksamkeit und großen Bewunderung zu ziehen, welche das Instrument überall erregte, wo er es zeigte. Warum derselbe den Namen Componion dafür wählte, läßt sich nicht wohl erklären; viel passender nannte Mälzel sein ähnliches Instrument Panharmonicon. — dr.

Componist, Compositoro, Tonsetzer, Tondichter. Das letzte deutsche Wort bezeichnet etwas Höheres, als das erste. Es kann Einer ein guter Tonsetzer und doch ein schlechter oder mittelmäßiger Tondichter seyn. Auch hierin ist unsere Sprache bestimmter, reicher. Wir reden vom Tondichter, dem der Tonsetzer vorausgegangen seyn, oder doch mit ihm Hand in Hand gehen muß. Man weiß, wie unser Humoristiker seine ästhetischen Gedanken beginnt: „Habt nur recht viel Genie, lieben Leute! Das Uebrige findet sich." Manchmal und öfter, als es Manchem scheint, findet sich's auch nicht, dieweil es Genies giebt, die es gern seyn

möchten und zwar ohne alles Verdienst und Würdigkeit, allein aus eitel Gnade, auf die sie dann stolzen. Wir haben viel Genie, wenn man sich selbst und den Freunden glaubt, und wenig, wenn es darauf ankommt, immer höher sich zu heben und selbst im äußerlichen Untergange höherer Verklärung sich zu erfreuen. Das ist das rechte Genie. Was es im Grunde ist, darüber wird schon unter dem Art. Genie von Anderen gesprochen werden, vielleicht auch von uns, die wir einige abweichende Ansichten darüber hegen. Wie man aber auch darüber denkt, das Genie ist ziemlich gut für einen Componisten und für einen Tondichter gehört es. Darum hat schon vor Jahren der zum Ausgange des 18ten Jahrhunderts verstorbene Herzogl. Meiningensche Cabinets-Secretair Hr. Fleischmann in unserer Leipz. allgem. musikal. Zeitung von einem vollkommenen Componisten Folgendes gefordert, was von manchem ehrlichen Schriftsteller bereits abgeschrieben worden ist, ohne ein Wort zu ändern oder hinzu zu thun, aber freilich auch ohne nur im Geringsten anzudeuten, noch viel weniger vollständig zu sagen, woher er es abgeschrieben hat, was unsere Zeitung längst gewohnt ist. „Zu einem vollkommenen Componisten gehört: A. Genie zum Erfinden, und hieher gehört: 1) die Fähigkeit, Pläne zu entwerfen, Theile zu ordnen und sie in richtiges Verhältniß zu bringen; 2) die Kunst, seinen Werken Character zu geben, welche darin besteht, daß er die Materie der Tonkunst, d. i. Töne und Tonverhältnisse dem vorgeschriebenen Character gemäß zu benutzen und seinen Plan darnach zu formiren wisse; 3) die Leichtigkeit, Melodien und Coleraturen überhaupt hervorzubringen, und die Geschicklichkeit, solche nebst ihren harmonischen Haltungen insbesondere dem vorgezeichneten Character anzupassen; 4) Beurtheilungskraft und richtiges Gefühl zur Herausfindung des Characters bei gegebenen poetischen Stoffen; 5) die Gabe der Deutlichkeit und Präcision in melodischen und harmonischen Gedanken, nicht nur bei ihrer Erfindung, sondern auch bei der Ausführung. Wo diese Fähigkeiten nicht durch geniale Kräfte hervorgebracht werden, da scheitert die Kunst mit allen ihren Regeln. Musicus et Poeta nascuntur. — B. Die Wissenschaft der Composition im eigentlichen Sinne, um mittelst ihrer Vorschriften einen erfundenen Gegenstand harmonischer zu behandeln. Dahin rechne ich 1) Theorie der Tonsetzkunst (des reinen Satzes); 2) Kenntniß der menschlichen Stimme so wie der Regeln des Gesanges; 3) Kenntniß der gangbaren Instrumente; 4) auf langes Studium gegründete Erfahrung in Rücksicht auf harmonische Wirkungen; 5) verständige Unterscheidung der Schreibarten (Style) und der jeder eigenen Manieren. — C. Mehrere Hülfswissenschaften, deren Studium ihm schlechterdings unentbehrlich ist, als: Sprachenkunde, Aesthetik, Dichtkunst, wenigstens der mechanischen Theile derselben, als Prosodie, Lehre des Metrums, Declamation ꝛc., ferner in Bezug auf Ballete die Rhythmik der höhern Tanzkunst, Kenntniß der Charactere des komischen Theaters und dergl. m." — — Manches, was Hr. Fleischmann als zum Genie nothwendig ansieht, mag immerhin von Anderen einer andern Unterabtheilung zugegeben werden: es thut dies nichts zur eigentlichen Sache, welche in allen seinen Anforderungen völlige Richtigkeit hat. Nichts von dem Geforderten kann ohne Nachtheil gestrichen werden; wir würden es noch gern sehen, wenn Kenntniß der Geschichte der Musik, so weit sie, ohne eigene mühevolle Erforschung des noch Ungewissen, des noch nicht klar Erörterten, uns vor Augen liegt, ausdrücklich beigefügt worden wäre. Sie würde nicht wenig nützen. Durch blos enthusiastisches oder excentrisches, wüstes, wild regelloses Wesen hat sich, so lange die Welt steht, kein wahres Genie beurkun-

det. Es giebt auch eine Tollheit, die für kurze Zeit und in gewissen, nicht eben liebenswürdigen Verhältnissen für Genie gehalten und als solches ausposaunt wird. Dergleichen zufällige Siege tragen stets den Untergang in sich, der sich nie lange verzögert. Es ist widersinnig, wenn man glauben wollte, Ordnung und Fleiß wären wider das Genie und vereinten sich selten mit ihm. Sie sind nicht gegen, sondern für und mit dem Genie, ist es nur ein wahres. Wir meinen natürlich Ordnung und Fleiß in dem, worin ein Mensch genial ist; in allen anderen damit nicht zusammenhängenden Dingen kann und mag das Genie in der Regel unaufmerksam, nachlässig, nicht beachtend seyn, eben darum gerade, weil es (das Genie) in den Gegenstand seiner Liebe versunken ist und sie allein umfängt. Die Geschichte hat auch nie solch' ein Beispiel aufzuweisen; es wäre unmöglich und nur Irrthum, schiene sie es zu können. Wo eines Menschen wahre Liebe wohnt, da weilt er gern, so viel als möglich; mit ihr freut man sich und für sie thut man Alles und mit Lust. Der Tondichter soll mit Tönen das rein Menschliche im ganzen Umfange des Wortes ausdrücken. So allgemein für jeden Ausdruck jeder Art menschlicher Empfindung im Guten und Bösen, im Ernsten und Scherzhaften ist fast Keiner; selten nähert sich Einer unter Millionen einer solchen Höhe, von welcher herab das gesammte Kunstgebiet beherrscht wird. Die Tonsetzer theilen sich daher in das unermessene Reich; der eine wählt sich heiligen Gesang, unter diesen Oratorien, Cantaten, Motetten, Choräle ꝛc.; der andere weltlichen, als Opern, Scenen, Canzonetten, Lieder aller Art ꝛc.; der dritte Instrumentalmusik mit ihren mannigfachen Unterabtheilungen, von denen jeder Tonsetzer seinem Wesen gemäß das ihm Zusagende vorzugsweise wählt, als Sinfonien, Concerte, Trio's, Quartette ꝛc. Diese Unterabtheilungen, z. B. Liedercomponisten, Operncomponisten u. s. siehe unter ihren eigenen Artikeln, da hier nur das Allgemeine zu verhandeln ist, was Allen, freilich bald mehr bald weniger, zukommt. Allen aber ohne Unterschied ist Liebe zur Sache, nicht blos Egoismus und stolze Begier, die nur Schädliches bringen und verführen, nöthig. Wo Liebe und Genie sind, da, behaupten wir, wird auch Fleiß seyn, ohne welchen nichts Menschliches gedeiht. Daher dürfte der Rath eines alten Meisters hier nicht am unrechten Orte stehen. Er schrieb seinem Schüler (Leipz. allgem. musikal. Zeitung Jahrg. 1826 S. 182) folgendes Verfahren vor: „Wenn Dir ein ansprechender Gedanke kommt, den Du gern verfolgst, dann componire fort; aber um des Himmels willen nicht gleich am Claviere, sondern im Kopfe, bis Du Alles singen und klingen hörst. Dann setze Dich und spiele Dir es vor. Du wirst vorher doch nicht Alles so gehört haben, wie jetzt; daher bessere nun, was im Einzelnen Noth ist. Spiele es dann wieder, bis Du zufrieden bist. Nun schreibe, so schnell Du kannst, nicht die volle Partitur, sondern einen Entwurf, den Du abermals überarbeitest. Endlich die Partitur, die nach der Vollendung gespielt werden muß. Was die Fantasie geschaffen, wird so dem Urtheile des Verstandes unterworfen, dem Geschmacke und der Reflexion. Es scheint zeitersparend, in der Partitur gleich überall nachzuhelfen, allein es scheint nur so." Der Meister hatte sich sieben Puncte gestellt, die er einzeln beachtete: 1) den innern Zusammenhang, die natürliche Fortschreitung und die Symmetrie im Ganzen und Einzelnen; 2) Rhythmen im Ganzen und Besondern; 3) bei Gesangmusik die Behandlung des Textes und den Gesang selbst; 4) die Instrumentalparthie, Ebenmaaß der Stärke und Schwäche unter einander und gegen den Gesang; 5) Licht und Schatten durch p., f., rall. u. s. w.; 6) die

Tempi, ja selbst die Tactzahl; 7) letzte Feile am Pianoforte und dann am Schreibtische. — „Das sieht wohl ängstlich aus, ist es aber gar nicht. Schreitest Du aber in Kenntniß und Erfahrung weiter und bemerkst, es sey Dir anders gelegener: so mache es, wie Du willst, nur besser.“ — Sind die Menschen verschieden, wie sie es sind, so ist es freilich auch die Art zu componiren. Jede Art irgend einer Ausführung wird jedoch dem Andern eine Hülfe dadurch, daß sie Gedanken, Vergleichung und Wahl in ihm anregt. Mit bloßem blinden Zufahren wird Keiner ein Meister. Auch ist es nichts Lästiges, über etwas zu sinnen, was man liebt. Es bleibt aber gewiß, daß die Erfahrungen Anderer erst durch Versuche zu eigenen werden müssen, sollen sie für uns nützlich werden. Wem es beliebt, vergleiche damit meine Antwort auf Carl Borr. v. Miltitz Aufsatz: „Ueber musikalische Begeisterung“ in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1834 S. 213 und S. 218 u. f. f. G. W. Fink.

Composé, das Participium von dem französischen composer, bedeutet dasselbe was **composto** (s. dies.).

Compositeur, der franz. Name des **Componisten**. Vergl. diesen Artikel.

Composition. Was die eigentliche und das innerste Wesen der Sache angehende Bedeutung dieses Wortes betrifft, vergl. man die Artikel **Setzkunst** oder **Tonsetzkunst**, und **Tondichtung**. Formell versteht man darunter auch jedes einzelne für sich bestehende Tonstück, als Product jener Setzkunst oder als die künstlerische Leistung, das geschaffene Werk eines Componisten oder Tonsetzers. So spricht man von vielen oder wenigen, guten oder schlechten ꝛc. Compositionen irgend eines Meisters. Damit nah' verwandt gebraucht man endlich das Wort auch mit **Styl** (s. dies.) gleichbedeutend. Daher die Ausdrücke: Kirchen-, Cammer- und Theater- oder dramatische Composition, und die Redensarten: die Composition (also Compositions-Weise oder Setz-Manier) dieses oder jenes Tonsetzers hat diese oder jene Eigenthümlichkeit, ist so oder so beschaffen u. dergl. m. Ausführlicheres darüber findet man unter den angezogenen Artikeln; vergl. auch **Componist**. Der Italiener drückt sich in Bezug hierauf weit bestimmter als der Deutsche aus: die Kunst der Composition oder das Wort Composition für Setzkunst gebraucht, nennt er **Composto** (als Substantiv gebraucht); als Kunstproduct oder einzelnes Tonstück aber sagt er dafür **Composta**. Das Wort **Composizione** ist dagegen auch bei ihm wieder mehrdeutig, und wird sowohl in Beziehung auf das innere Wesen, als auf die äußere Form eines Tonstücks gebraucht.

Composto (masc.) oder **composta** (fem.) ist das Participium von dem italienischen comporre — zusammensetzen, verfassen, schreiben; jenes also — verfaßt, zusammengesetzt, componirt. Am häufigsten wird der Ausdruck auf Titeln gefunden, z. B. Sonata per etc. composta da N. N. — Sonate für (für welches Instrument dieselbe nun gesetzt ist) ꝛc. componirt von ꝛc. Vergl. auch den vorhergehenden Artikel. a.

Compressions-Balg nennen Einige einen solchen Balg, bei welchem sich die mechanische Vorrichtung einer Strebefeder auf der Oberplatte befindet, wie dies unter dem Artikel **Balg** weitläuftiger beschrieben ist.

Con, s. **Col**.

Conantius, Bischof zu Valencia, blühete in der Zeit von ungefähr 609 bis 639 auch als einsichtsvoller und fruchtbarer Kirchencomponist.

Allen Nachrichten zufolge hat er viele Compositionen von seiner Arbeit veröffentlicht; nirgends aber findet sich auch nur ein Titel davon.

Conceiçam, 1) Fr. Nuno da, ein portugiesischer Componist, war Mönch und Capellmeister zu Coimbra, aus Lissabon gebürtig, woselbst er auch unter den ersten Meistern seiner Zeit die Musik mit außerordentlichem Eifer studirt hatte. Er starb 1737, eine große Menge von Motetten, Hymnen, Psalmen ꝛc. hinterlassend. — 2) Fr. Pedro da, wahrscheinlich ein Bruder von dem Vorhergehenden, war Ordensgeistlicher in Lissabon und zu gleicher Zeit als Dichter und Componist berühmt. Er starb zu Lissabon am 4ten Januar 1712, noch nicht volle 21 Jahre alt. Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon führt mehrere seiner vier- und fünfstimmigen Compositionen namhaft an. 5.

Concent heißt Mitgesang, wo mehrere oder viele Stimmen mit einander wohl übereinstimmen, mit einander harmonisiren, und zwar bald in der alten bald in der neuen Bedeutung des Wortes Harmonie (s. d.). Daher wird concentus auch von jeder Uebereinstimmung gebraucht, z. B. Cicero: Omnium doctrinarum quasi consensus concentusque. Was daher zu irgend einer Zeit im Zusammenklange mehrerer Stimmen für tauglich gehalten wurde, gehörte zum Concent, dessen Begriff sich stets nach den Fortschritten, welche die Tonkunst machte, verändern mußte. Was Heinrich Christoph Koch in seinem musikal. Lexicon (Frankfurt a. M. 1802) darüber sagt, mag hier vorausgehen: „Mit diesem Worte bezeichnete man in der alten Musik die Begleitung eines Gesanges im Einklange oder in der Octave, oder dasjenige, was wir heut zu Tage einen Unisonosatz nennen. Späterhin wurde auch darunter die Zusammenstimmung der Quarte, Quinte und Octave verstanden (unklar und nicht genau). Die Tonkunst concentu, discantu et organis ausüben, hieß sonst Tonstücke mit Vocal- und Instrumentalbegleitung aufführen. Anjetzt bedeutet concentus eben so viel als Accord; es scheint aber, als brauche man es alsdann, wenn von der Beschaffenheit des Accordes in einem vollstimmigen Tonstücke die Rede ist, bei welchem verschiedene Intervalle verdoppelt sind, denn man sagt z. B. die Quinte ist im ganzen Concente nur einmal vorhanden." — Soll diese Beschreibung nicht zu einem falschen Begriffe führen, so muß sie nur als eine Erläuterung dessen angesehen werden, was man in verschiedenen Zeiten für gut zusammenklingend ansah und ansehen konnte. Auch darf Niemand glauben, als habe es jemals eine Zeit gegeben, die sich erlaubt hätte, 4, 5 und 8 zu gleicher Zeit, wie in einem Accorde für sich erklingen zu lassen, ehe die Gesetze der Dissonanzenauflösung gefunden worden waren. Wohl gab es aber eine Zeit, wo zu einem gegebenen Tone entweder die 4 oder die 5 zur Octave gesungen und in solcher Weise fortschreitend für wohlklingend gehalten werden konnte, was Hucbald's und Guido's Zeiten beweisen (s. d.). Endlich ist es falsch, wenn man meinen wollte, das Wort Concent wäre in den Zeiten, als Accorde unserer Art gefunden worden waren, hauptsächlich dann gebraucht worden, wenn von Verdoppelungen mancher Intervalle die Rede gewesen wäre. Das Letzte mag seyn oder nicht, es kommt nichts darauf an. Je mehrstimmiger ein musikalischer Satz ist, desto mehr Verdoppelungen muß der Concentus enthalten ꝛc. Der Ausdruck ist blos ein allgemeiner, Zusammenklang jeder Art bedeutend, durchaus nicht eine besondere Lehre der Tonkunst, wie z. B. die Lehre von Intervallen oder Accorden, sondern nur eine Art von Zusammenklang, wie die herrschende Tonverbindung ihn eben mit sich brachte.

Am wenigsten wird dabei auf Verdoppelungen Rücksicht genommen, die über das Vierstimmige hinausgehen müssen. Davon mögen zum Beweis nur einige Stellen stehen. Im dritten Buche seines „Dodecachord's" sagt Glorean, nachdem er den alten Griechen den Contrapunct abgesprochen hat: multo minus etiam videtur quibusdam quatuor pluriumve vocum concentus olim in usu fuisse. Und Kepler in seiner „Harmon. Mundi" nimmt dieses Wort für Harmonie oder Mehrstimmigkeit in Accorden: Novitium enim inventum esse, veteribusque plane incognitum concentus plurium vocum in perpetua harmoniarum vicissitudine, id probatione multa non indiget. Eben so allgemein spricht auch Athanas. Kircher in seiner „Musurgia universalis" S. 547 davon: Accedo ad polyodiam, sive multarum vocum concentum, quem proprie musicam, sive harmoniam vocamus, quo cum cornerint veteres musici, vel saltem admodum imperfectum habuerint, libenter nobis palmam concedunt etc. Daß also unter den alten Griechen ein vollkommener Unisonogesang, den mehrere Männer gemeinschaftlich mit einander anstimmten, ein Polyodiam oder Concent ausmachte, ist klar und wird von den Alten hinlänglich bestätigt. Bald fanden sie doch, daß es angenehmer klinge, wenn Knaben oder Frauen den Gesang in der Octave mit hören ließen, welchen Concent sie auch Antiphonie nannten (s. d.). Dasselbe geschahe auch mit Instrumenten. Zuweilen mag auch ein Ton wie vom Dudelsack zu ihren Melodien fortklingend erhalten worden seyn. Erst in den Zeiten der Verderbniß der alten Musik nahm man Quarten und Quinten wechselsweise zum Concent, auch wohl noch später die Quarte oder die Quinte über der Octave und die Doppeloctave, — was aber in den christlichen Zeiten wieder weggefallen und auf die eigentliche Quarte oder Quinte eingeschränkt gewesen seyn müßte, — bis unsere abendländisch christliche Harmonie erfunden und einigermaßen in Regeln gebracht worden war. — Erst in neueren Zeiten hat man im harmonischen Concent einen Unterschied aufgefaßt und ihn, dem Worte nach willkührlich, der Sache nach mit Grund, von der Polyodie geschieden. Aber auch diese Scheidung ist so wenig allgemein geworden, daß die allermeisten Lehrer der Composition nicht das Mindeste davon erwähnen. Man nimmt nämlich zuweilen einen Unterschied zwischen einer Composition auf monodische und polyodische Art an, welcher dem Wesen nach allerdings auch so bedeutend ist, daß wir dieses doppelte Verfahren unter Polyodisch auseinander setzen werden.

G. W. Fink.

Concert, ital. Concerto, franz. Concert, ist abzuleiten von dem lateinischen concertare — mit einander streiten, wettstreiten; und nicht, wie Einige wollen, von concinere — mit einander singen, musiciren. Concert ist daher im eigentlichen Sinne ein Wettstreit. In der Musik kommt der Ausdruck unter zwei verschiedenen Bedeutungen vor: 1) versteht man darunter die Darstellung von mehrstimmigen, meistens vielstimmigen, auch mehreren einzelnen, für sich bestehenden Musikstücken, durch einen Verein von Musikern, Instrumentalisten oder Sängern, und zwar vor einer Gesellschaft von Zuhörern; 2) ein Musikstück, durch dessen Vortrag ein oder mehrere Instrumentalisten ihre Kunstfertigkeit entwickeln können. Die Franzosen nennen ein solches Musikstück un concerto, während sie eine öffentliche Aufführung von Musikstücken un concert heißen. Betrachten wir beide Arten von Concert näher.

Ad 1. Daß die Darstellung von Musikstücken vor einer Gesellschaft von Zuhörern durch einen einzelnen Musiker noch kein Concert seyn kann, liegt schon in dem Begriffe des Wortes, denn zu einem Wettstreit gehören

auch verschiedene Kräfte, und je mehr ein solcher Wettstreit unsere Theilnahme erwecken soll, desto mehrfach und mannigfaltiger müssen die streitenden Kräfte seyn. Es ist dabei jedoch nicht an ein eigentlich feindliches Entgegenwirken der musikalischen Kräfte zu denken, sondern mehr an ein freundschaftliches Zusammenwirken zu gemeinsamen Zwecken und an einen freundschaftlichen Wetteifer zur bestmöglichen Erreichung dieser Zwecke. Je mehr die einzelnen mitwirkenden Musiker und Sänger künstlerisch gebildet sind, eine desto vollkommnere Wirkung läßt sich von ihrem Wettstreite erwarten. Vergl. darüber Aufführung. — Je nach der besondern Beziehung, Bestimmung und Einrichtung unterscheiden wir öffentliche und Privat-Concerte; jene sind solche, an denen ein Jeder, gegen Erleg eines gewissen Eintrittspreises, als Zuhörer Theil nehmen kann; diese dagegen sind nur bestimmt, vor einer geschlossenen Gesellschaft aufgeführt zu werden. — Ferner giebt es: Hofconcerte und Cammerconcerte, welche nur an fürstlichen Höfen auf Kosten der Fürsten durch die Mitglieder der fürstlichen Capellen aufgeführt werden. — Wird in einem Concerte blos geistliche Musik aufgeführt, so heißt ein solches vorzugsweise: geistliches Concert, franz. concert spirituel (nicht zu verwechseln mit den seltenen Concerts spirituels — geistvollen Concerten), auch wohl, besonders wenn die Aufführung in einer Kirche geschieht, Kirchenconcert, ital. concerto di chiesa. — Liebhaberconcerte, Dilettantenconcerte heißen solche, gewöhnlich Privatconcerte, welche meistens nur von Dilettanten und zwar, um sich zu üben und im Zusammenspiele zu vervollkommnen, aufgeführt werden. — Gartenconcerte sind Musikaufführungen, welche des Sommers in öffentlichen Gärten, und zwar im Freien, veranstaltet werden. Früher bediente man sich dabei blos der Blasinstrumente (Harmoniemusik), ihres helleren, durchdringenderen Tones wegen; neuerer Zeit aber, wo die Ansprüche an die Musik sich immer mehr steigern, hat man auch angefangen, Gartenconcerte mit vollem Orchester aufzuführen. — Ein Concert, welches aus mehreren einzelnen, kein Ganzes bildenden Musikstücken zusammengesetzt ist, pflegt man auch Pasticcio (Pastete), dagegen ein Concert, in welchem nur ein, oder wenige größere Musikstücke zur Aufführung gebracht werden, besonders bei Anwendung größerer und ungewöhnlicher Mittel, vorzugsweise ein großes Concert zu nennen, obgleich häufig für viele kleine, oft unbedeutende Pasticcio's dieses Prädicat groß usurpirt wird. — Ein Concert, in welchem Instrumentalmusik ausschließlich oder doch vorherrschend ausgeführt wird, heißt auch Instrumentalconcert; ein solches dagegen, worin vorzugsweise Vocalmusik aufgeführt wird, ein Vocalconcert; beide mit einander vereinigt — Vocal- und Instrumentalconcert. Meistentheils wird bei unseren jetzigen Concertaufführungen das volle Orchester angewendet. Dieses tritt entweder selbstständig auf, wie bei Sinfonien, Ouverturen ꝛc., oder dient blos zur Begleitung des Gesanges oder der Instrumentalsolo's. — Ueber die zweckmäßigste Stellung und Besetzung des Orchesters in Concerten sehe man d. Art. Besetzung und Orchester. — Nächst der nothwendigen Rücksicht auf Güte, Vollständigkeit und zweckmäßige Anordnung des Orchesters hat der Veranstalter oder Director eines Concerts, wenn nicht ein einziges Musikstück, z. B. ein Oratorium ꝛc. das ganze Concert füllt, sehr auf die Wahl und die Anordnung der aufzuführenden einzelnen Musikstücke zu achten. Ein Concertgeber muß nicht blos die Absicht haben, einzelne Virtuosenleistungen zu produ-

ciren; sein Hauptzweck muß immer seyn, neben einer angenehmen und schönen Unterhaltung der Zuhörer, auch den Kunstgeschmack und Kunstsinn derselben zu heben und zu fördern. Dies kann aber durch bloße Virtuosenleistungen unmöglich erreicht werden, weil diese meistentheils mehr zum Zweck haben, durch Kunstfertigkeit zu überraschen, in Bewunderung zu setzen, als das Herz zu rühren und der Seele einen wahrhaft ästhetischen Kunstgenuß zu gewähren. Ganz ausgeschlossen können diese Virtuosenleistungen von den Concerten nicht werden; im Gegentheile sind sie, aus einem andern Gesichtspuncte betrachtet, eben so zweckmäßig zur Unterhaltung, als der Kunst selbst förderlich, besonders durch die Nacheiferung, welche sie erwecken. Allein ein Concert damit überfüllen heißt nicht weniger sich an der Kunst vergehen, die für das Herz sorgen will. Dies geschieht entweder durch bloße Instrumentalmusik (Sinfonien, Ouverturen, Quartette, Quintette ꝛc.) oder durch Gesang. Von bloßer Instrumentalmusik sind es besonders Sinfonien, welche den Kunstsinn und Kunstgeschmack ungemein fördern und heben. Daher sollten diese in keinem Concerte fehlen, wenigstens nicht da, wo man die Mittel zu ihrer Aufführung besitzt, nämlich ein nicht blos vollständiges, stark besetztes, sondern auch ein tüchtig geübtes und gut eingespieltes Orchester. Freilich findet die Aufführung von Sinfonien u. dgl. an den meisten Orten noch keine allgemeine Theilnahme im Publicum, namentlich lehnt sich der große Theil der sogenannt schönen Welt gegen dieselbe, als gegen die langweiligste Musikgattung auf. Wollte sich jedoch ein Dirigent durch diesen Widerstand in der Wahl seiner aufzuführenden Musikstücke leiten lassen, wollte er nur dem Geschmacke und den Wünschen des großen Haufens und in's Besondere der schönen Welt huldigen, die das Schöne aber häufig nur auf der äußersten Oberfläche sucht, und mit einem tieferen Eingehen in die Sache sich nicht gern befassen mag, es würde dies eben so seyn, als wollte man den Kindern fortwährend nur Milch, Kuchen und Zuckergebäck reichen. Der Concertdirigent muß sich sein Publicum erziehen, es sich heranbilden, durch ein Abwechseln unter ächt Classischem und gefällig Modernem allmählig auf eine höhere Stufe der Kunstbildung erheben. Geht das auch nur sehr langsam, der Beharrliche kommt endlich doch an das Ziel, wo ihn der schönste Lohn erwartet für das mühevolle Bestreben. Nicht das große, nur das ganz kleine Publicum der Auserwählten hat hier allenfalls eine Stimme. Indem auch bei der Wahl der Gesangstücke dieselben Grundsätze zu befolgen sind, ist und bleibt es zugleich eine ewige Wahrheit, daß auch geistliche oder Kirchenmusiken keineswegs von Concertaufführungen ausgeschlossen werden sollen noch dürfen, in sofern unter ihnen gerade nicht selten das Gediegenere sich befindet. Kirchenmusik, heißt es öfters zwar, gehört in die Kirche und nicht in's Concert, wo sie zumal viel von ihrer Wirkung verlieren muß ꝛc. Mit Gottf. Weber aber (Allgem. Encyclopädie der Wissenschaften und Künste von Ersch und Gruber, Art. Concert) antworten wir darauf: „Wie seicht, unhaltbar und inconsequent diese raisonirende und gründlich klingen sollende Phrase ist, fällt schon durch die einzige Betrachtung in die Augen, daß es in sich selbst höchst prosaisch ist, zu fordern, daß bei jedem Kunstgenusse, bei jeder Musikaufführung, die materielle äußere Umgebung dem Inhalte des Textes entspreche! — Wäre dieses, so wäre ja alle Concertmusik widersinnig, deren Text sich nicht über einen Gegenstand verbreite, worüber das Gespräch in großen Gesellschaften, namentlich in Concertsälen zu rouliren pflegt: ein Mailied dürfte nur auf junger Trift gesungen werden, ein zärtliches Duett nur im

Boudoir, oder in stiller, lauschiger Rosenlaube, oder wenigstens zwischen täuschenden Theater-Decorationen. — Zum Glück aber ist diese Art von Wahrheit, wenn auch oft etwas sehr Angenehmes und Ergötzliches, doch in der Kunst nicht unentbehrlich. Das macht: die Tonkunst, welche eine Welt supponirt, wo Sprache Gesang ist, versetzt uns schon in das Reich der Illusionen; indem sie den Gehörsinn unwiderstehlich anspricht und beschäftigt, überläßt sie der Einbildungskraft, die Umgebungen der Situation sich hinzu zu denken. Willig fügt der Zuhörer sich dieser Illusion und findet es darum nicht lächerlich, wenn im Concerte zwei Liebende in einem Duett sich die zärtlichsten Dinge vor den Augen des Publicums sagen, ein Herr in einem Modefrack die Bravourarie aus Paers „Achilles" singt, und die Engel in Haydn's „Schöpfung" ohne Flügel erscheinen. Ich verkenne es nicht, daß das Local und alles Aeußere der Umgebungen zur Erhöhung des musikalischen Effectes wohl beitragen kann, und daß eine Missa ihre vollkommenste Wirkung während eines feierlichen Hochamtes thun wird, zumal wenn dieses (was freilich nicht immer der Fall ist) mit würdigem Anstande und ohne kleinliches Gepränge gehalten würde; allein, läßt sich dieses alles nicht in doppeltem und dreifachem Maaße auch von der Theatermusik sagen, welche die singenden Personen als wirklich *handelnd*, nicht als blos der Handlung beiwohnend, voraussetzt? Der Kirchensänger kann als eine blos betrachtende, mitfühlende, ihr Gefühl äußernde Person betrachtet werden; der Theatersänger erscheint aber in der Handlung als wirklich diejenige Person, deren Worte er singt. Die Kirchenmusik drückt nur eine der gottesdienstlichen Handlung angemessene Empfindung aus; die Theatermusik schildert die Handlung selbst, die Handlung geht in ihr vor und ist von ihr unzertrennlich, indeß ein Gebet, ein Lob der Gottheit, eine Bitte um Himmelssegen auch ohne unmittelbare kirchliche Veranlassung herbeigeführt erscheinen kann. Eben darum nun, weil der höchste Werth der Theatermusik in der richtigen Berechnung auf Theatereffect, auf dramatische Situation, Handlung und Decoration besteht, — eben darum ist es auch einleuchtend, daß gerade, je mehr eine Musik wirklich dramatisch ist, desto geringer ihre Wirkung im Concerte seyn muß; und eben darin liegt denn auch wieder der Grund, warum (so sehr ich auch sonst Ensemble-Stücke den leidigen ewigen Instrumentalconcerto's, Bravourarien, Rondo's und gefälligen Duetten im Concerte vorziehe), ich es doch nie recht goutiren kann, wenn man mir ganze Opern-Finale's [wir setzen hinzu: oder wohl gar ganze Opern] im Concerte zu genießen geben will. So hört man z. B. nicht selten in Concerten das erste Finale aus Mozarts „Don Juan". Wie viel Handlung geht in dieser Musik vor! Reden wir nur von der Catastrophe: während des Getümmels eines Balls lockt Don Juan das Mädchen in ein Nebengemach, wird zudringlich, ihr Angstgeschrei dringt durch das Ballgetöse und verräth ihn; der Bräutigam tobt, die Ballgäste stürmen und sprengen die Thür; er versucht die Schuld auf seinen Diener zu schieben; man glaubt ihm nicht, man dringt wüthend auf ihn ein; er schlägt sich durch, wie ein Rasender; alle stürzen ihm tobend nach; der Vorhang fällt. — Nun frage ich: muß eine Musik, auf diese ganze Kettenfolge von Handlungen berechnet, aber im Concertsaale von aller Handlung isolirt aufgeführt, nicht gar zu viel, ja gerade ihr Bestes, einbüßen? muß sie nicht unendlich mehr einbüßen, als eine geistl. Musik durch den Mangel kirchl. Umgebungen im Concertsaale verlieren kann? Wohl kann man gar füglich ausrufen: Heilig ist Gott Zebaoth! ohne durch die Klingel des Ministranten dazu aufgefordert zu werden; man kann es überall, und also auch im

Concertsaale; — widerstrebender aber ist es: O Dio, lo moro! von einer schön geputzten, von Gesundheit strotzenden Sängerin, mit dem Notenblatte in der Hand, im Concertsaale singen zu hören. Das macht: der Sänger, indem er singt: Gott, dich loben wir! — thut eben das, was er sagt, und ist also dabei selbst der materiellen Wahrheit treu; die Sängerin aber — bleibt hübsch am Leben. Dennoch findet dieses Letztere Niemand anstößig und das Publicum applaudirt. Ich tadle es nicht, klatsche wohl auch selbst recht gern mit; aber ich frage: warum sind denn die Herren so nachsichtig gegen die aus ihrer Sphäre herausgerissene Opernmusik und wollen es gar nicht seyn gegen ein Kirchenstück? warum taxiren sie nur dieses, so wie es sich im Concertsaale blicken läßt, so unbarmherzig für ein hors d'oeuvre? warum wollen sie gerade nur diesen Gegenstand ausschließen, indeß sie sonst jeden andern im Concerte dulden u. Opernarien u. dgl. jederzeit mit Vergnügen dulden. Im Herzen der Herren (sie lassen's nur nicht gern lesen) steht die Antwort geschrieben: Uns langweilt nun einmal Kirchenmusik, nicht blos im Concerte, sondern auch in der Kirche selbst; und das darum, weil sie uns zu tief, zu ernst und zu erhaben ist, nicht luxuriös und tändelnd oberflächlich genug und nicht das, was wir amüsant nennen! Darum hören wir denn auch z. B. in Haydn's Jahrszeiten den Chor „Ehre, Lob und Preis sey Dir, ewiger, gütiger Gott" (freilich auch im leidigen Kirchenstyl, so sehr wie einer) im Grunde nur mit Resignation im Concerte an, thun aber davon entzückt, so viel es zum guten Tone gehört, denn hier haben wir keinen Vorwand, es nicht zu seyn; wird aber dasselbe auf Latein gesungen „Te Deum laudamus" oder „Gloria in excelsis Deo," und trägt das Musikstück den ausdrücklichen Titel eines Kirchenstücks — dann sind wir des Zwanges überhoben und freuen uns herzlich, daß die Phrase: „das Stück ist für die Kirche geschrieben und kann im Concerte keine Wirkung thun!" erfunden ist und noch obendrein wie ein ästhetisches Raisonnement, wie ein Kunsturtheil klingt — so daß wir unter dieser Aegide beim Gähnen noch obendrein Kennermienen zur Schau tragen können." — Wir haben dem nichts zu- und nichts abzusetzen. — Was hiernach nun noch die Anordnung der einzelnen in einem Concerte vorzutragenden Musikstücke betrifft, so ist stets darauf zu sehen, daß die Aufmerksamkeit und das Interesse der Zuhörer nie ermüdet, sondern vom Anfange bis zum Ende rege erhalten und wo möglich gesteigert werden. Verschiedenheit des Charakters, Mannigfaltigkeit in der Anordnung sind nothwendige Erfordernisse, mit Vermeidung einer zu schroffen Zusammenstellung von Extremen; auf ein ernstes Kirchenstück darf z. B. nicht unmittelbar eine italienische Buffo-Arie folgen; eine schrittweise Bewegung des Gemüths von Situation zu Situation ist die zweckmäßigste; ein gewaltsames Schleudern vom Aeußersten zum Aeußersten ermüdet und lähmt. Eben so unangemessen würde es seyn, dem Großen, dem Gewaltigen, dem Erhabenen das Kleine, Unbedeutende, Leichte unmittelbar folgen zu lassen; der Mensch ist nicht im Stande, so schnell von dem Hohen zum Niedern hinabzusteigen; und stets geschieht eine solche plötzliche Fortschreitung zum großen Nachtheile des Letztern. Musikstücke, welche eine lange gespannte Aufmerksamkeit erfordern, oder welche schwer zu verstehen sind, bringe man bei frischen Kräften zu Gehör und spare sie nicht auf, bis schon eine Ermüdung, Entkräftung eingetreten ist; eine lange Sinfonie wird im Anfange des Concerts bessere Wirkung hervorbringen und mehr Theilnahme finden, als in der Mitte oder gar am Schlusse; hierher gehört das Pikantere, das Gewürztere, das Brillantere, überhaupt das, was das bereits gesättigte

Nervensystem, das erschöpfte Gemüth noch zu ergreifen, zu bewegen, zu reizen im Stande ist. Nachtheilig für die Wirkung des ganzen Concerts ist endlich auch eine zu große Länge desselben. Nur in seltenen Fällen sollte damit die Zeitdauer von zwei Stunden überschritten werden, es müßte denn die Einrichtung selbst sehr großartig seyn und ganz ungewöhnliche Mittel müßten zu Gebote stehen, die Aufmerksamkeit zu erhalten.

Ad. 2. Concert als Musikstück. Wir müssen Concerte dieser Art, blos zur Ausführung auf musikalischen Instrumenten bestimmt, nicht mit den älteren Kirchen-Concerten verwechseln, Musikstücke, durch Ludowico Viadana gegen das Jahr 1600 erfunden, in welchen eine, zwei, drei oder mehrere Stimmen, die die Cantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie noch eines anderen begleitenden harmonischen Instruments (in der Regel der Orgel) bedurften. Unsere Instrumental-Concerte haben einen weit späteren Ursprung, entstanden erst gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts in Italien, nachdem die Instrumental-Musik durch Corelli, Geminiani und Vivaldi auf die erste Stufe der Veredlung und Ausbildung erhoben worden war. Außer den Violin-Solos, Trios und Quartetts lieferten diese Meister auch sogenannte Concerti grossi, Instrumental-Ensemble-Stücke, in welchen alle angewendeten Instrumente concertirend auftraten, woraus sich ohne Zweifel später die concertirende Sinfonie bildete, die wiederum das Vorbild für unsere jetzige Sinfonie gewesen zu seyn scheint. Gleichzeitig mit den Concerti grossi bildeten sich aber auch die ein-, zwei- und mehrstimmigen Concerte mit Orchesterbegleitung aus, von denen aber, wie uns Scheibe in seinem „critischen Musikus" berichtet, die zweistimmigen die beliebtesten und üblichsten waren. Zweistimmige Concerte nennt man Doppelconcerte. Ihre Form scheinen die Concerte von der Arie entlehnt zu haben, die zu eben der Zeit durch Alessandro Scarlatti in die Form gebracht wurde, welche sie fast ein ganzes Jahrhundert hindurch unverändert beibehielt. Auch die Form der eigentlichen Instrumentalconcerte, welche durch Joh. Seb. Bach ihre Vollendung erhielten, ist bis auf unsere Zeit mit wenigen Veränderungen beibehalten worden. Ihr zufolge besteht das Concert, nach Art der Sonate, aus drei längeren Hauptsätzen, von denen der erste ein mäßiges Allegro zu seyn pflegt; der zweite ein Adagio, Andante ꝛc.; der dritte in der Regel ein schnelleres Allegro als der erste, gewöhnlich ein Rondo. Der erste Satz beginnt mit einem langen Vorspiele des Orchesters, dem Ritornell, worin die Hauptgedanken in gedrängter Ordnung ausgesprochen werden. Nach der alten Regel sollen in diesem Ritornell eine oder zwei verwandte Tonarten berührt werden, von denen dann die Modulation am Schlusse, wo die Solostimme anfängt, wieder zur Tonica fortschreitet. Im Verlauf der ersten Abtheilung schwebt die Solostimme gleichsam über dem schwach begleitenden Orchester, wie über einem sanft bewegten Strome schwimmend, den im Ritornell enthaltenen Hauptgedanken festhaltend, und am Ende derselben tritt das zweite Ritornell ein, das in derselben Tonart schließt, in welcher nun das zweite Solo beginnt, das besonders bei der letzten Hauptcadenz dem Solospieler Gelegenheit zu geben pflegt, seine Kunstfertigkeit in einem sogenannten Capriccio zu entwickeln, das ihm entweder vom Componisten selbst vorgeschrieben ist, oder dessen Erfindung seinem eigenen Geschmacke und Talente überlassen bleibt: eine Klippe, an der freilich die meisten Solospieler scheitern. Das Orchester schweigt während der Durchführung dieses Capriccio's und fällt erst beim Schluß desselben mit einem kurzen Ritornell in der Haupttonart ein, und schließt damit den ganzen ersten Satz. Der zweite, langsame Satz

hat eine weit freiere Form, ähnlich der des entsprechenden Satzes einer Sinfonie oder Sonate. Der letzte Satz endlich hat ganz die Form eines Rondo, worüber man in diesem Artikel das Nähere finden wird. Nur bemerke ich hier noch, daß der zweite Satz mitunter, und der letzte Satz in der Regel auch mit einer ausgeführten Cadenz, einem Capriccio schließt. Hinsichtlich der Dauer der einzelnen Sätze bestimmt Quanz in seiner Flötenschule: der erste Satz solle etwa 5, der zweite 5 bis 6 und der dritte 3 bis 4 Minuten, das ganze Concert also höchstens eine Viertelstunde dauern. In neuerer Zeit hat man die Schwächen dieser alten Concertform nicht nur lebhaft erkannt, sondern auch durch eine erfreuliche Kürze und hauptsächlich durch die beliebten Concertino's zu heben gesucht. Dieselben bestehen meistens nur aus zwei Sätzen: einem langsamern, an den sich gewöhnlich der zweite unmittelbar im geschwinden Zeitmaaße und meistentheils in Rondoform anschließt. Die gewöhnlichsten Concertinstrumente sind: das Fortepiano, die Harfe, die Violine, die Viole (seltener), das Violoncell, die Flöte, Oboe, Clarinette, der Fagott, das Horn. Für sie schrieben Beethoven, Dussek, Hummel, Weber, Kalkbrenner, Spohr, Müller, Berger, Bärmann u. A. Meisterwerke in dieser Gattung. H.

Die beste Charakteristik eines Concerts als Tondichtung giebt unstreitig Rochlitz in seinen „Blicke in das Gebiet der Künste und der praktischen Philosophie" pag. 90, wo er sagt: „von dem Spannen und Emportreiben der Leidenschaft kommen her seine Schwierigkeiten, sein sich Verlieren in die entferntesten möglichst höchsten und tiefsten Regionen! vom Drängen und Wallen der Leidenschaft also seine gewaltigen Arpeggio's, seine fast unnatürlichen Vollgriffe! von den Unruhen und Abwechslungen der Leidenschaft also seine Ausweichungen in die entferntesten Tonarten, sein schnelles Sinken aus jubelnder Höhe in düstre Tiefen und wieder sein rascher Aufflug aus diesen zu vorigen Höhen! — Lange erhielt sich der entzückte Geist in seiner Berauschung; endlich schwinden seine Kräfte; ermattet, erschöpft sinkt er in sich selbst zusammen — die Fermate! Doch nein, nicht erschöpft, nur ermattet! Noch einmal sammelt er den Rest seiner Kräfte, noch einmal will er sich den Genuß seines Entzückens erringen! Es gelingt ihm — er fliegt auf; aber mit heftiger, merklicher Anstrengung! Die Bilder des so eben Ausgedrückten umschweben ihn noch; aber sie rauschen vorüber — schnell, gedrängt, verworren! Nun ist seine Kraft erschöpft; er sinkt von Neuem, und — wie das erlöschende Licht vibrirt, wie der erschöpfte Genuß zittert — verweilt er bebend auf den letzten Tönen, mit denen er hinstirbt — Cadenz und Triller. — Ein allgemeiner hörbarer Athemzug der Zuhörer ist das Ach! der um das Lager eines Sterbenden Stehenden, wenn sein Auge sich schließt." — Wie abstechend dagegen verhalten sich aber die meisten neueren Concerte? — Begeisterte Selbstgespräche sollen sie seyn, Monologe von höchster Leidenschaftlichkeit, die nur näher noch bestimmt werden von dem Charakter der redenden Instrumente; aber nicht als dichtende, sondern als künstelnde Männer sitzen oder stehen unsere Virtuosen meistens da, die ihnen geläufigsten Schwierigkeiten mit kaltem Blute geistlos in drei lange Sätze zusammenpassend und sie als seltene artistische Leckerbissen mit eitler Selbstzufriedenheit dem geduldigen Hörer darbietend. Welch' höheres Leben indeß ein solch' musikalischer Monolog athmen kann und soll, was Sulzer zwar in seiner Theorie der schönen Künste bezweifelt, weist auch Riepel (Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst pag. 105) nach in den Worten: „wenn ich ein Concert oder ein Violinsolo zu componiren gedenke, so kann ich mir ja bald eine Vorstellung machen, als hätte ich einen Text zu einer

Arie vor mir; der Gesang wird so viel deutlicher, saftiger und durchdringender." So dachte denn vielleicht auch Spohr, wenn er einige seiner neueren Violinconcerte oder Solo's ganz in der Form leidenschaftlich bewegter Bravour-Arien componirte; so vielleicht Maiseder, Molique, Berger; nicht aber Herz und ähnliche Tonsetzer. d. Red.

Concertant, auch **Concertato** oder **Concertando**, zu deutsch **concertirend**, heißt ein Tonstück, wenn die einzelnen Stimmen oder Instrumente, für welche es gesetzt ist, die Melodien mit der vorhandenen Hauptstimme wechselsweise vortragen, so daß sie sämmtlich sich zwischen den Solosätzen der Hauptstimme oder des Hauptinstruments mit ähnlichen hören lassen, also mit der Hauptstimme gewissermaßen streiten oder wetteifern, woher denn auch der Ausdruck (von concertare — streiten) kommt. Dem analog nennt man auch wohl bei größeren Tonstücken, als Sinfonien, Vocalcompositionen ꝛc., einzelne Instrumente concertirend, welche entweder eigens für sie bestimmte Hauptmelodien vorzutragen haben, oder wenigstens doch die vorhandene Hauptmelodie mit einer andern untergeordneten melodisch begleiten. Sind z. B. in einer Sinfonie außer den gewöhnlichen Ripienstimmen noch zwei andere vorhanden, die sich wechselsweise oder vereint zwischen den vollen Sätzen des ganzen Orchesters hören lassen, oder wird vielleicht eine Arie von irgend einem Instrumente durchgehends (mit wenigen Unterbrechungen) melodisch begleitet, so heißen diese Instrumente concertirend. Man hört in solcher Beziehung von Arien mit concertirender Hoboe, Clarinette ꝛc. Der Ausdruck **obligat** (s. dies.) unterscheidet sich in dieser Bedeutung noch etwas von concertirend. Im Allgemeinen heißt jedwedes Instrument oder jedwede Stimme concertirend, welche bei größeren, combinirteren Tonstücken, die für mehrere Instrumente gesetzt sind, die Hauptstimme vorzutragen haben. So ist z. B. in einem Violinconcerte mit Orchesterbegleitung die Violine das concertirende Instrument u. s. w. Vergl. auch den vorhergehenden Artikel. — Die Franzosen pflegen das Prädikat **concertant** auch jedem Tonkünstler beizulegen, der, ohne Rücksicht auf die besondere Stimme, an der Ausführung eines Tonstücks Theil nimmt. Sie wollen damit gleichsam einen mitconcertirenden oder einen im Concert mitspielenden Mann bezeichnen.

Concertino, s. **Concert**.

Concertist, s. **Stimmführer**.

Concertmeister. Abgesehen von dem großen Mißbrauche, den man von diesem Namen als leere, nichtssagende Titulatur macht, heißt in größeren Orchestern so eigentlich der Anführer der Violinen oder sogenannte Vorspieler, und da die Violine das wichtigste Instrument im Orchester ist, weil sie in der Regel die Hauptstimme führt, so zugleich auch der Anführer des ganzen Instrumentalorchesters. Der Einfluß, welchen ein Concertmeister in solcher Stellung auf sein Orchester und dessen Leistungen ausüben kann, ist sehr groß (vergl. den Artikel **Aufführung**). Er ist es, der einem Orchester nach Maaßgabe seiner Kenntnisse und Erfahrungen und nach Maaßgabe seines durch Klugheit unterstützten Betragens eine gute oder schlechte Richtung zu geben vermag. Wie der eigentliche Director muß er tiefer Kenner und richtiger Beurtheiler der Kunst, mehr Kenner Alles dessen, was die Wirkung der Kunst und des einzelnen Kunstwerks insbesondere erhöhen oder schwächen kann, seyn, als eigentlicher Virtuos, denn die Erfahrung lehrt, daß der beste Solospieler oft der schlechteste Ripienist, und noch weniger ein guter Concertmeister (im eigentlichen Verstande des

Worts) ist. Treffen beide Vorzüge zusammen, so ist es desto vortheilhafter für die Leistungen eines Orchesters. Auch der Umstand, daß der Concertmeister, in unserem Verstande, bei Abwesenheit des Directors die Stelle desselben versehen, also die aufzuführenden Tonstücke wählen, dieselben mit dem Orchester einstudiren, den Tact und das Tempo angeben, die Stellung und Besetzung des Orchesters anordnen ꝛc. muß, macht es nothwendig, daß bei der Wahl eines solchen mehr auf einen wirklich durchbildeten Künstler, als auf einen bloßen kunstfertigen Virtuosen Rücksicht genommen werden muß. Der Kreis, in welchem dieser wirkt, ist, wenn er auch noch so richtig und weitumfassend abgesteckt wird, dennoch viel zu einseitig, als daß er darin in die Pflichten eines Orchesteranführers eingeweiht werden und denselben vollkommen Genüge zu leisten lernen könnte. Ein merkwürdiges Beispiel hiefür liefert, was wir leider gestehen müssen, der berühmte Violinvirtuos Anton Bohrer. Als tüchtige Concertmeister fanden wir dagegen unter unserer Bekanntschaft bewährt die Herren Kalliwoda, Molique, Gauß, Clement, Bischof u. einige Andere. Neuerer Zeit führen die Concertmeister gewöhnlich auch den Titel Musikdirector. Außer dem, was wir unter Aufführung und den dort angezogenen Artikeln über die Pflichten eines Concertmeisters gesagt haben, zieht dieselben besonders Rochlitz in einem lesenswerthen Aufsatze in der Leipz. allg. mus. Zeitung vom Jahre 1799 an's Licht, und dann vergl. man hier noch den Art. Vortrag.

Concerto, der italienische Name für Concert.

Concertsänger, s. Kammersänger.

Concertspieler, s. Solospieler.

Concert spirituel war ein zu Paris eingerichtetes Concert, in welchem an den Tagen, wo die Theater geschlossen waren, den Freunden der Tonkunst durch Aufführung anderer, als Opernmusiken, Unterhaltung verschafft werden sollte. Die erste Erlaubniß dazu erhielt Anne Damican, genannt Philidor, ein Bruder des berühmten Tonsetzers dieses Namens; nach demselben bestand es unter verschiedenen Unternehmern bis zur Zeit der vorletzten Revolution fort, wo es aufgehoben wurde. Mit eingetretener Ruhe wurde es wieder errichtet, bald aber von den Concerten des Conservatoriums ganz verdrängt. So viel Rühmliches man von seinen Leistungen auch erzählt hat, so ist doch ausgemacht, daß eben so wenig die Wahl der darin aufzuführenden Tonstücke, als auch die der darin mitwirkenden Tonkünstler immer die sorgfältigste war. Zu einer weitern Ausbildung talentvoller Kunstjünger hat es allerdings viel beigetragen, indem es denselben willig Gelegenheit verschaffte, ihre ersten Kunstproducte zur Aufführung zu bringen. Das Local dazu war ein großer prächtiger Saal im Schlosse der Tuillerien. f.

Concialini, Giovanni Carlo, seit 1765 erster Sopransänger an dem Hofoperntheater zu Berlin, wurde geboren zu Siena 1742. Seine höchste Glanzepoche fällt in die Jahre 1770—1780. Damals erhielt er in Berlin 3600 Thaler jährlichen Gehalt; 1796 ward er mit einer ansehnlichen Pension in Ruhestand versetzt, worauf er in Charlottenburg seinen ferneren Wohnsitz nahm. Die Kriegsunruhen trieben ihn endlich von hier auf das Schloß Muskau in der Oberlausitz, zum Fürsten Pückler, wo er am 25sten October 1812 starb. Er war auch der Stifter des ehemaligen Wohlthätigkeits-Concerts der Freimaurerloge zu Berlin.

Concordant heißt im Französischen der Bariton (s. dies.). Im Deutschen nennt man auch wohl die Claves Concordanten, deren Töne zu-

sammengestimmt einen reinen consonirenden Accord ausmachen. Und daher bezeichneten auch die Alten mit dem Ausdrucke

Concordanz jede Zusammenstimmung verschiedener Töne, es mochten dieselben nun nur ein einziges Intervall oder einen ganzen Accord ausmachen, und dieser mochte in dem Falle consonirend oder dissonirend seyn.

Concordia (lat.), wörtlich: Eintracht, daher in der Musik wohl — Einklang. Cicero und Seneca gebrauchen dies Wort gleichbedeutend mit **Concentus** und **Harmonia**, worunter sie ebenfalls eine von verschiedenen Instrumenten und Stimmen im Einklange (unisono) vorgetragene Musik verstanden.

Conducten heißen die zinnernen Röhren, durch welche denjenigen Orgelpfeifen, die nicht unmittelbar über der Windlade oder auf der Cancelle der Windlade stehen (wie dies häufig mit den Pfeifen im Prospect der Fall ist), der Wind aus der Windlade zugeführt wird. Demnach muß das eine Ende der Conducten mit der entsprechenden Pfeife, das andere mit der Windlade oder vielmehr mit der Cancelle in Verbindung stehen. Der Name ist entstanden aus dem lateinischen conducere — zusammenführen, bringen oder ziehen, daher auch verbinden. N.

Conforti, Giovanni Lucca, von Mileto in Calabrien, wurde 1580 als Sänger in die päpstliche Capelle zu Rom aufgenommen. Er war Contraltist und wegen seiner Kunst sehr berühmt; doch wurde er auf Befehl Sixtus V. von der Capelle ausgeschlossen, worauf er nach Mileto zurückkehrte, ohne irgend einen fremden Dienst anzunehmen, wozu ihm von mehreren Höfen Anträge gemacht wurden. 1591 kam er zum zweiten Male in die päpstliche Capelle, von welcher Zeit an auch sein Ruhm noch bedeutend zunahm. Was ihn besonders merkwürdig macht, ist, daß er der erste Sänger gewesen seyn soll, welcher einen Triller singen konnte. Mehrere Schriftsteller gedenken seiner mit der größten Achtung. 7.

Confusion, ital. **Confusione**, s. **Imbroglio**.

Coni, s. **Conus**.

Conisch, s. **Conus**.

Conjunctarum heißt im Lateinischen das dritte Tetrachord des griechischen Tonsystems. Vergl. **Tetrachord**. Daher verstanden die alten Römer unter **Conjunctarum extenta** die dritte Saite des Tetrachords, von den Griechen Synemmenon genannt, welche unserem eingestrichenen c entsprach. Vergl. auch **Griechische Musik**. 48.

Conradi, Johann Georg, gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Capellmeister zu Oettingen, wird für einen der ersten deutschen Operncomponisten gehalten, die für das Hamburger Theater schrieben. Mattheson in der 22sten Betrachtung seines „musikalischen Patrioten" führt die Opern „Ariadne" (1691); „Diogenes" (1691); „Numa Pompilius" (1691); „Carolus Magnus" (1692); „Jerusalem" (1692); „Sigismundus" (1693); „Genserus" (1693) und „Pygmalion" (1693) von ihm an, und setzt hinzu, daß mehrere davon, namentlich die erstere, mit außerordentlichem Beifalle aufgenommen worden seyen.

Conradi, Mlle., von 1700 bis 1709 erste Sängerin am Operntheater zu Hamburg, wo sowohl ihre Kunst, als einnehmende Persönlichkeit viele Bewunderer hatte. Eine eigentliche musikalische Bildung spricht ihr jedoch Mattheson, der längere Zeit ihr Correpetitor war, gänzlich ab, so sehr er sonst auch in das Lob ihrer künstlerischen Leistungen einstimmt.

1709 ward sie nach Berlin berufen; hier lernte sie der Graf Gruzewska kennen, der sie 1711 heirathete, und von welchem Augenblicke an sie das Theater gänzlich verließ. 5.

Conservatorium. In Italien, dem Vaterlande der Kunstschulen, nennt man die Bildungsanstalten, welche dazu bestimmt sind, die Tonkunst vorzugsweise zu befördern und in ihrer Reinheit zu bewahren, Conservatorien. Da bis jetzt eine vollständige Geschichte dieser trefflichen Institute fehlt, so mögen wenigstens vorläufig die geschichtlich verbürgten Notizen hier einen Platz finden. Die ältesten Conservatorien in Italien sind fromme Stiftungen, auch Hospitäler, von reichen Privatpersonen unterhalten. Talentvolle Zöglinge, männlichen und weiblichen Geschlechts, erhalten darin freie Wohnung, Kost, Kleidung und Unterricht; doch ist es auch Pensionairs gestattet, an den Unterrichtsstunden Theil zu nehmen. Die berühmtesten Tonkünstler, Sänger, Componisten und Virtuosen gingen aus jenen Schulen hervor, und es ist wahrhaft zu bedauern, daß sie in den letzten Zeiten mehr oder weniger in Verfall gerathen sind. Die berühmtesten Conservatorien finden sich in Neapel, woselbst drei Institute für Knaben; ferner in Venedig, welches vier Conservatorien für Mädchen zählt. In Mailand wurde 1808 vom Vicekönig ein neues Conservatorium unter der Direction Asioli's errichtet. Die höchste Vollendung und Erweiterung erhielten diese Bildungsanstalten in Paris durch das Conservatoire, welches, nach diesen italienischen Vorbildern organisirt, diese bei weitem durch artistische Vortrefflichkeit und äußere Größe übertroffen hat. In Frankreich war bis zu der Zeit, wo die italienische und deutsche Musik durch Piccini, Sacchini und vorzüglich durch Gluck bekannt wurde, die Musik auf einer niedern Stufe, namentlich war die Gesangskunst wenig cultivirt. Die Direction der Oper legte demnach eine Gesangschule an, welche 1784 Baron v. Breteuil unter seinen besondern Schutz nahm, und sie zur Ecole royale de chant et de declamation erhob. 1793 wurde auch der Instrumentalunterricht in den Lehrplan aufgenommen und das Institut erhielt durch den Convent den Namen Institut national de Musique. Späterhin erhielt es im Jahre 1795 seine definitive Organisation und den Namen Conservatoire (s. Sarrette, Catel und Choron). Amtlichen Nachrichten zufolge besteht die Verwaltung des colossalen Instituts nächst dem Director (Cherubini) aus einem Secretär, einem Chef du Material, einem Cassirer, einem Bibliothekar und einem Vorsteher der Pension. Außerdem sind ein Classenaufseher, ein Schreiber, zwei Classendiener und ein Bibliothekdiener angestellt. Die Classeneintheilung ist folgende: 1) Classen der männlichen Eleven: für die Solfeggien 9 Classen, Aussprache 2, den Gesang 3, das Ensemble 1, die Harmonielehre 2, den Contrapunct 4, die Composition 2, den theatralischen Anstand 1, die Declamation in der großen Oper und für die Declamation in der comischen Oper 2, für die französische Sprache 1, Vorbereitungsclasse für die Violine 1, für höhere Ausbildung 1, das Violoncell 1, den Contrabaß 1, die Flöte 1, die Oboe 1, die Clarinette 1, das Horn 1, das Fagott 1, die Anfangsgründe im Clavier 1, für weiter Fortgeschrittene 1, die höhere Ausbildung 1, die Harfe 1, die Orgel 1, im Ganzen 44 Classen. 2) Classen der weiblichen Eleven: für die Solfeggien 7 Classen, die Aussprache 3, den Gesang 3, die Harmonie und das Accompagnement 2, Clavier 3, theatralischen Anstand 1, Declamation in der großen und comischen Oper 2, Repetition der Rollen 1, im Ganzen 22 Classen. Die eine Hälfte der Lehrer (Professeurs) kommt zum Unterricht Montag, Mittwoch und Freitag; die andere Dienstag, Donnerstag, Sonn-

abend. Ihre Zahl beläuft sich jetzt (1834) auf 60. Die Zöglinge, etwa 300 an der Zahl, sind abgesondert; für die männlichen, so wie für die weiblichen, ist ein besonderer Theil des Gebäudes eingerichtet, deren jeder einen besondern Eingang hat. Sie sind nur für die Classen der Declamation, der theatralischen Uebungen und des Ensemblegesanges vereinigt, und führen im kleinen Theater religiöse Chöre oder solche aus ernsten Opern auf. Es wird Niemand vor dem 10ten und nach dem 20sten Jahre zugelassen; nur besonderes Talent läßt eine Ausnahme zu. Jeder Concurrent muß sein Tauf- und Impfungszeugniß vorzeigen und einige musikalische Vorbegriffe haben. Die übrige Einrichtung stimmt ganz mit der in den größten und strengsten Pädagogien und Gymnasien überein, namentlich was die Disciplin betrifft. Für den Gebrauch einer jeden Classe giebt es ein Musikarchiv, in dem sich sowohl die Elementarwerke für jede Gattung des Unterrichts, so wie Opernpartituren und Kirchenmusik befinden. Auch eine große Bibliothek ist vorhanden, zu welcher dem Publikum der Eintritt gestattet ist. Man kann hier Partituren lesen und copiren. Diejenigen Zöglinge, welche den ersten Preis in einer Classe erhalten haben, werden alsdann für ein Jahr als Hülfslehrer angestellt, um den Professor in Abwesenheit oder in Krankheitsfällen zu vertreten. Es giebt Examina. Das erste ist den 15ten October, und zwar für die Aufnahme der Bewerber, die nicht Pensionairs sind, bestimmt. Das zweite ist den 15ten Januar. Erstes Generalexamen. Drittes am 15ten April. Abermals Examen für die Zulassung von Aufzunehmenden. Viertes den 1sten Juli. Zweites Generalexamen, nach welchem jene Zöglinge bestimmt werden, die um den Preis werben dürfen. Zugleich ein Examen für Aufzunehmende. Die Preisbewerbung für den Contrapunct, die Fuge, die Harmonielehre und das practische Accompagnement findet den ersten Sonntag im Monat August statt. Die öffentliche Preisbewerbung für Gesang und Instrumentalmusik beginnt den 20. oder 25. Aug. Die Ferien dauern den ganzen September hindurch. Das Schuljahr beginnt den 1. Oct. Die Preisvertheilung findet im Laufe des Novembers im großen Theater statt. Der Concurs für den großen Preis in der Composition ist gegen Mitte Juli angesetzt. Die verschiedenen Arbeiten werden im Institute beurtheilt und hier wird der Zögling, der den ersten Preis erhält, öffentlich gekrönt, nachdem seine Composition von einem großen Orchester aufgeführt worden ist. — Die öffentlichen Uebungen der Zöglinge sind die glänzendsten öffentlichen Concerte in Paris. Insbesondere ist die Ausführung der Sinfonien unübertrefflich. Das Conservatoire hat sich dadurch noch sehr verdient gemacht, daß es fast in allen Zweigen und für alle Fächer Elementar- und Bildungsbücher herausgegeben hat, die zu den geschätztesten gehören und in allen Ländern, wo Musik gepflegt wird, bekannt und eingeführt sind. — In Deutschland sind bis jetzt nur in Wien und Prag Conservatorien nach Art der italienischen organisirt. Das Wiener Conservatorium, das sich nur durch Privatmittel erhält, um desto mehr aber die Aufmerksamkeit des Publikums verdient, erstand 1816 durch die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates (s. dies.) nach einem von Hrn. Hofrath v. Mosel entworfenen Plane, und war zuerst nur eine Singschule, als Grundbasis der Tonkunst. Zwei Jahre später wurde eine Violinschule errichtet; jene in 3 progressive Classen erweitert und allmählig, so wie durch Unterstützungsbeiträge die pecuniären Kräfte der Anstalt sich mehrten, kam auch der Blasinstrumentenunterricht hinzu. Bald reiften die schönen Früchte der gesegneten Aussaat; die Zöglinge machten wahrhaft erfreuliche Fortschritte und legten in

öffentlich veranstalteten Academien, so wie bei den jährlichen Prüfungsconcerten unwidersprechliche Proben ihrer fleißigen Verwendung und erlangter Kunstfertigkeit ab; ja, viele schon ausgetretene Eleven (der ganze Lehrcurs ist nämlich auf sechs Jahre systemisirt) haben bereits einen nicht mehr unberühmten Namen errungen und vortheilhafte Anstellungen in fürstlichen Capellen und achtbaren Orchestern gefunden, wie z. B. Helmesberger, Heinrich Ernst, Feigerl, Nothes, Strebinger, Hartinger, Werkal, Hirsch, Petschacker, Herzog, Eisler, Pfeiffer, Uhlmann u. v. A. Die Schülerzahl, welche den unentgeltlichen Unterricht genießt, beläuft sich, mehr oder minder, im Durchschnitt auf 300, wozu nun noch die Präparanden kommen, denen die kirchlichen Musikfunctionen, das Respondiren, der Choralgesang nebst Generalbaß gelehrt werden. Gegenwärtig sind folgende Professoren angestellt: für den Gesang die Herren Rösner, Frühwald und Demoiselle Anna Fröhlich; bei der Violine Joseph Böhm und Georg Helmesberger; Violoncell Joseph Merk; Hoboe Jos. Sellner; Clarinette Jos. Friedlovsky; Fagott August Mittag; Horn und Trompete E. Lewy; italienische Sprache N. Wallascheck; Honorar-Professoren: Flöte Ferdinand Bogner und Aloys Khayll; Contrabaß und Posaune Franz Glöggl; Generalbaß Gottfried Salzmann. Vorsteher der Anstalt ist Freiherr Eduard von Lannoy, dessen Stellvertreter Johann Chimani; und 24 Inspectoren theilen sich gemeinschaftlich, als wachsame Auguren, in die Oberaufsicht. Wöchentlich, Dienstag und Donnerstag, werden zwei Gesammtübungen abgehalten, und mitunter ganz fremde Compositionen a vista durchprobirt. Diese, so wie die Prüfungs- und Abonnementsconcerte, deren im Winter von 1833—34 sechs, zu Stipendien für fleißige, doch mittellose Zöglinge, statt fanden, leitet immer Professor Sellner mit großer Umsicht und höchster Präcision. Das Local hiezu ist der von der Gesellschaft neu erbaute, geschmackvolle und acustisch wirksame Concertsaal; zu den vereinzelten Unterrichtsstunden aber sind in den Oberetagen desselben Gebäudes besonders abgetheilte Lehrzimmer bestimmt. Die Zöglinge versehen auch seit geraumer Zeit den sonn- und festtäglichen Kirchendienst auf dem Musikchor der Augustiner Hofpfarrkirche, wodurch den Kunstfreunden manche ungemein befriedigende Hochgenüsse geboten werden. Der Inspector, Johann Schmiedel, welcher das Chorregentenamt daselbst bekleidet, führt eine Direction dabei, welche nichts zu wünschen übrig läßt. Jene Eleven, welche den sechsjährigen Curs vollendet haben, müssen sich vor ihrem gänzlichen Austritt noch einer speciellen Nachprüfung unterwerfen, im Beiseyn eigends hierzu geladener competenter Schiedsrichter, und erhalten alsdann erst zum Absolutorium ein ihren Leistungen entsprechendes Diplom. Am Schlusse der jedesmaligen allgemeinen Jahresprüfung, welche gewöhnlich große Vocal- und Instrumentalwerke zu Gehör bringt, pflegt, wie in Paris, eine Prämienvertheilung statt zu finden, und die durch sittlichen Fleiß und guten Fortgang vorzüglich sich auszeichnenden Schüler und Schülerinnen werden theils mit einer, nach Angabe und auf Kosten der Gesellschaft ausgeprägten, Denkmünze, theils mit silbernen Medaillen, theoretischen Werken oder Compositionen classischer Meister belohnt. — Demungeachtet aber ist unser deutsches Vaterland nicht arm an Musikanstalten der verschiedensten Art, und es ist nicht zu leugnen, daß im Allgemeinen die Cultur der Tonkunst in Deutschland am ausgebreitetsten und höchsten ist. Die musikalischen Bildungsanstalten, welche in neueren Zeiten unter den verschiedensten Namen in's Leben getreten sind, fördern die Kunst nach allen Richtungen; und wenn man in Deutschland noch mehr fordert, als in musikalisch-künstlerischer Rücksicht ge-

leistet wird, so hat diese Forderung nur rationellen Sinn, wenn Deutschland mit sich selbst und mit seinem Bildungsgange verglichen wird, nicht aber mit andern Ländern; namentlich ist der deutsche Chorgesang durch sogenannte Singacademien (vergl. Academie), Liedertafeln, Schulchöre ꝛc. zu einer Vortrefflichkeit ausgebildet, wie er nirgends gefunden wird. Kein Ort in Deutschland hat eine Vergleichung zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu scheuen; überall wetteifern zahlreiche Dilettanten mit Männern vom Fache. Fast jede kleine Stadt hat ihren Singverein (s. dies.), und überall treten Städtevereine zusammen, um sich gegenseitig den Genuß großer Kunstwerke zu gewähren. Man erkennt dankbar, was bereits geschehen, und verkennt nicht, was zur Herbeiführung einer noch schönern Zukunft ins Werk zu setzen ist. Unter allen deutschen Staaten verdient namentlich Preußen darin öffentliche Anerkennung. Leider steht aber bis jetzt die höhere Gesangskunst und Instrumentalmusik mit dem Chorgesange in keinem ebenmäßigen Verhältnisse. Nimmt man die wenigen fürstlichen Theatergesang- und Instrumental-Institute aus, so ist die höhere Gesang- und Instrumental-Kunst in Deutschland ein Gegenstand des Privatunterrichts, dessen Erlangung von einem besondern Entschlusse der Erzieher der Kinder abhängt, dessen Kosten von den Meisten gescheut werden, vielen Fähigen unerschwinglich sind, und der, da er ohne öffentliche Aufsicht und Leitung ist, gar oft schwachen Lehrern überlassen, oder gar nicht zu haben ist. Norddeutschland, das der ganzen gebildeten Welt in allen übrigen Bildungsanstalten voransteht, hat keine höheren Musikschulen. Wohl wäre es wünschenswerth, ja nöthig, daß dazu umfassende Maaßregeln von allen deutschen Staatsbehörden getroffen würden, welche das Unterrichtswesen zu leiten haben. Um so mehr aber verdient das rastlose Streben einzelner Kunstfreunde und Tonkunstlehrer Anerkennung, welche wesentlich die Instrumentalmusik durch öffentliche Kunstschulen zu cultiviren suchten; namentlich müssen hier die Musikschule zu Dessau unter Fr. Schneider's Leitung, die Normalmusikschule in Elbing unter Urban's Leitung, und neuerlichst die Musikschulen in Halberstadt und Halle erwähnt werden, welche durch bloße Privatfonds in's Leben gerufen wurden (s. auch Institut). Sollen aber durch die deutschen Musikschulen nicht einseitige Kunstinteressen gefördert, sondern die Gesammtinteressen der Tonkunst berücksichtigt werden, so darf die Kunsttheorie, und namentlich die musikalische Aesthetik nicht vom Unterrichtsplane ausgeschlossen bleiben. Eine musikalische Kunstschule, welche deutscher Gründlichkeit und deutschem Sinne genügen soll, muß das Ganze der Tonkunst, d. h. Vocal- und Instrumentalmusik, und zwar ihrem theoretischen und practischen Theile nach, umfassen, und die Kunst von den ersten Anfängen bis zur höchsten Stufe der Vollendung führen. — G. Nauenburg.

Consonanz ist (wörtlich) ein Zusammenklang, ein gleichzeitiges Erklingen von Tönen. In der Musik verstehen wir darunter diejenige besondere Beziehung zweier mit einander verglichener Töne, deren Schwingungen in einem so einfachen Verhältnisse stehen, daß dasselbe von dem Ohr leicht und ohne viele Mühe erkannt wird. Da mit diesem leichten Erkennen eines einfachen Verhältnisses stets Friede und Ruhe der Seele und besonders des Gemüths, oder, ging eine Beunruhigung oder eine Aufregung desselben vorher, eine Beruhigung und Befriedigung verbunden ist, so können wir sagen: Consonanz ist dasjenige Verhältniß zweier Töne, welches mit beruhigender, befriedigender Kraft auf unsere Seele wirkt. Vergl. Dissonanz. Im uneigentlichen Sinne pflegt man auch oft den höhern Ton eines consoniren-

den Tonverhältnisses schlechtweg die Consonanz zu nennen. Ueberhaupt aber ist jedes Tonverhältniß, welches beunruhigend auf unser Ohr und durch dasselbe auf unsere Seele wirkt, dissonirend; im Gegentheile aber consonirend. Diesem Erfahrungssatze folgend sind diejenigen Tonverhältnisse, welche sich durch Combination der Zahlen von 1 bis 6 und ihre Verdoppelungen ausdrücken lassen, consonirend, die übrigen dagegen aber, zu deren Ausdruck höhere Zahlen, als 7, 9, 11, 13 ꝛc. erfordert werden, zu den Dissonanzen zu rechnen. Vergl. Akustik, auch die Artikel Klang und Ton. Consonirende Tonverhältnisse ergeben sich daher bei folgenden Schwingungsverhältnissen. Das Verhältniß 1 : 1, (d. h. sind beide verglichenen Töne das Produkt gleich großer und gleich geschwinder Schwingungen) giebt den Einklang (unisonus). Das Verhältniß 1 : 2, bei welchem der eine von den verglichenen Tönen das Product von doppelt so vielen Schwingungen als der andere ist, giebt die Octave. Das Verhältniß 2 : 3 giebt die große oder reine Quinte; octavenweise erweitert 1 : 3, 2 : 6, 1 : 6 die Quinte der Octave oder Doppeloctave, die Duodecime ꝛc. Das Verhältniß 3 : 4, welches als eine Umkehrung des vorigen betrachtet werden kann, giebt die kleine oder reine Quarte; das Verhältniß 4 : 5 giebt die große Terz; das Verhältniß 5 : 6 die kleine Terz. Aus der Umkehrung dieser letzten beiden Verhältnisse bilden sich noch das Verhältniß 5 : 8 die kleine Sexte, und 6 : 10 oder 3 : 5 die große Sexte. Als wirkliche Consonanzen erscheinen daher die Terz, die Quarte, die Quinte, die Sexte und die Octave. Die Schule theilt diese Consonanzen in vollkommene und unvollkommene. Zu jenen rechnet sie diejenigen Intervalle, welche nur unter einer Gestalt als Consonanzen vorkommen und welchen sie das Prädicat rein beilegt, nämlich die Octave, die große Quinte u. die kleine Quarte. Unvollkommen nennt sie die unter zweifacher Gestalt vorkommenden Consonanzen, nämlich die große und kleine Terz und deren Umkehrungen, und die kleine und große Sexte. Ersprießlicher wäre wohl die Eintheilung in Grundconsonanzen und abgeleitete. Jene wären solche, welche gegen den Grundton selbst consoniren, als der Einklang, die Octave, die Quinte und die große und kleine Terz; die abgeleiteten dagegen, welche erst durch Umkehrung der Grundconsonanzen entstehen: die kleine Quarte als Umkehrung der großen Quinte, die kleine Sexte als Umkehrung der großen Terz, und die große Sexte als Umkehrung der kleinen Terz. — Daß nicht jede beliebige Zusammenstellung jener consonirenden Intervalle über einem Baßtone wieder consonirende Zusammenklänge geben könne, ist natürlich, in sofern nämlich zu einem consonirenden Zusammenklange nicht blos erforderlich wird, daß die einzelnen Töne gegen den Baßton consoniren, sondern daß sie auch unter sich ein consonirendes Verhältniß bilden. Diesem nach giebt es eigentlich nur zwei verschiedene, consonirende Zusammenklänge oder Accorde dreier verschiedener Consonanzen, nämlich den großen und kleinen Dreiklang nebst seinen Umkehrungen, den beiden Sexten- und den beiden Quartsextenaccorden. Denn bilden zwei Töne irgend eines Accordes ein anderes Verhältniß zu einander, als das einer großen und kleinen Terz, einer kleinen Quarte, einer großen Quinte und einer großen und kleinen Sexte, so ist jedesmal wenigstens einer von beiden ein dissonirender. In anderer Richtung aber läßt sich nicht sagen, daß zwei Töne, welche unter sich ein consonirendes Verhältniß bilden, auch in einem ganzen Accorde wirkliche Consonanzen seyen. Wenn daher im gewöhnlichen Sprachgebrauche der höhere Ton eines dissonirenden Ton-

verhältnisses kurzweg die Dissonanz genannt wird, so ist dies, in Beziehung auf Accorde gedacht, nicht in allen Fällen richtig, eben so wenig, wie es richtig wäre, den obern Ton eines consonirenden Tonverhältnisses allemal die Consonanz zu nennen. Um die eigentliche Dissonanz in dissonirenden Accorden zu erkennen, muß man die Töne in terzenweise Ordnung setzen, wo es sich dann aus dem Verhältnisse zum Baßtone oder zum Grundbasse leicht ergiebt, welche Töne consonirend und welche dissonirend sind. In älteren Zeiten betrachtete man noch wenigere Intervalle als wirkliche Dissonanzen, als wir. Die alten Griechen kannten außer dem Einklange nur drei consonirende Intervalle, oder mit deren octavenweiser Erweiterung sechs, nämlich Diapason, Diapente, Diatessaron, Disdiapason, Diapason cum diapente und Diapason cum diatessaron. Alle übrigen Intervalle, selbst die Terzen und Sexten, erklärten sie für Dissonanzen. Außerdem erhielten die verschiedenen Consonanzen noch besondere Benennungen. Der Einklang hieß bei ihnen Homophonie, die Octave Antiphonie, das Quarten- und Quintenverhältniß Paraphonie. Die gemeinschaftliche Benennung für Consonanzen war Symphonie, so wie die für Dissonanzen Diaphonie. Daß sie die Terzen und Sexten für Dissonanzen hielten, war höchst folgenreich für die ganze griechische Musik, denn darin liegt gerade der Hauptgrund, daß die Griechen nie eine Harmonie in unserem Sinne haben konnten. Auch noch in der ersten Hälfte des Mittelalters bis auf Franco von Cölln kannte man nur die Octave, Quinte und Terz als Consonanzen. Dies beweist vor Allem die Sinfonie oder das Organum Hucbald's (im 10ten Jahrhundert), wenn gleich wir bei Guido schon häufiger die Quartenharmonien und Quartenparallelen finden. Franco theilte zuerst die Consonanzen oder, wie er sie nennt, Concordanzen ein in vollkommene: der Einklang und die Octave; mittlere: die Quinte und die Quarte; und unvollkommene: die große und kleine Terz. Und in den Schriften des Marchettus von Padua und des Joannes de Muris (in der ersten Hälfte des 14ten Jahrhunderts) finden wir schon die wichtige Regel, daß zwei vollkommene Consonanzen (Octaven und Quinten) in gerader Bewegung nicht auf einander folgen dürfen. Eine noch höhere Vollendung erhielt die Lehre von den Consonanzen durch Zarlino in der Mitte des 16ten Jahrhunderts, den Reformator der Theorie, welchem man das Verdienst zuschreibt, zuerst das wahre Verhältniß der großen und kleinen Terz gefunden zu haben. Dem ungeachtet aber wurden selbst noch von Palestrina, zu Ende desselben Jahrhunderts, und noch lange nach ihm von allen denen, welche im Style alla Pallestrina schrieben, die Terzen in den Tonschlüssen sorgfältig vermieden. — In der neueren Zeit, wo einige Theoretiker sogar die Hauptseptime zu den Consonanzen rechnen, weil sie als Dissonanz keiner Vorbereitung bedürfe und auch unter den sogenannt mitklingenden Tönen enthalten sey, ist die Lehre von den Con- und Dissonanzen von nicht geringerer Bedeutung. Zwar behauptet einer unserer achtbarsten Tongelehrten, daß auf die ganze Eintheilung der Tonverhältnisse in consonirende und dissonirende (wohl- und übelklingende) gar nicht viel zu halten sey, weil eines Theils eine dictatorische Willkühr dazu gehöre, zwischen dem mehr oder minder Wohlklingenden die genaue Grenze abzustecken; andern Theils, weil es durchaus unwahr sey, daß die Consonanz einen angenehmen und die Dissonanz einen unangenehmen Eindruck mache, oder daß jene ein Wohlklang, diese ein Uebelklang sey. „Denn, fährt der Herr Verfasser fort, wäre es wahr, daß Consonanzen wohler klingen,

als Dissonanzen, so müßte ja eine Musik so viel wohllautender seyn, je mehr Consonanzen und je weniger Dissonanzen darin vorkämen, und umgekehrt; und da in der schönen Kunst des Wohlklanges eigentlich Alles möglichst wohl und nichts übel klingen soll, so müßte ein Tonstück, um möglichst kunstgemäß zu seyn, möglichst wenige Dissonanzen enthalten. — Dem allen ist nun aber keineswegs also; vielmehr klingen sogenannte „Uebelklänge" im harmonischen Gewebe bekanntlich trefflich wohl, u. schon darum taugen also der erwähnte Eintheilgrund und die demselben entsprechende Begriffbestimmung nichts, indem sie auf durchaus unwahren Voraussetzungen beruhen." Häuser hat dieses Raisonnement gleichfalls in sein (mehrentheils dem Koch'schen wörtlich nachgeschriebenes) musikalisches Lexicon aufgenommen; allein — freilich, wollten wir bei der Bestimmung der Grenzen zwischen Con- und Dissonanzen auf die unendlich kleinen möglichen Tonabstufungen Rücksicht nehmen, so würden wir dabei in ein unendliches Labyrinth gerathen, da unser Ohr nicht so fein und scharf organisirt ist, daß es ganz geringe Abweichungen in Betreff der Höhe und Tiefe fassen kann — allein alle möglichen Tonunterschiede in unserem temperirten Tonsysteme sind erstens so groß, daß unser Ohr ihre Beschaffenheit wirklich zu fassen vermag; und dann ist zumal die Richtigkeit der Erfahrung musikalisch gebildeter Ohren auch durch mathematische Berechnung bekräftigt und bestätigt worden. Diese Erfahrung aber lehrt eben das, was oben über den vorliegenden Gegenstand gesagt worden ist. Oder kann wohl Jemand daran zweifeln, daß der große und der kleine Dreiklang in der That beruhigender und befriedigender klingt, als z. B. der Hauptseptimenaccord? — d. h. beide Accorde an und für sich betrachtet und nicht in harmonischer Verbindung, in welcher allerdings die Dissonanzen öfters wohlklingender seyn können, als zu häufige Consonanzen, selbst abgesehen noch von ihrem psychischen Character. Es liegt das in der Natur der Sache: Variatio delectat. Am allerungereimtesten ist der Satz, daß eine Consonanz kein Wohlklang und eine Dissonanz kein Uebelklang sey, weil die Musik als die Kunst des Wohlklangs Beides in sich befasse. Das heißt offenbar den Prozeß mit der Execution anfangen. Will man das Wesen einer Sache kennen lernen, so muß man dieselbe zunächst an und für sich, außer allem Zusammenhange betrachten, wenn sich ihre Existenz anders außer dem Zusammenhange denken läßt. Dies aber ist der Fall mit der Con- und mit der Dissonanz, wenn zwar auch beide erst gegenüber einem andern Tone ihren unterscheidbaren Character erhalten. Mehr darüber unter dem Art. Harmonie. Hier berühren wir nur noch, daß manche der neueren Tonlehrer die kleine Quinte für eine Consonanz, manche andere aber, mit sich selbst uneinig, für ein Neutrum halten. Meistentheils geschieht dies gewissen Theoremen zu Liebe, um z. B. den verminderten Dreiklang noch für einen consonirenden Accord erklären, oder ihn wenigstens nach den Regeln der consonirenden Accorde behandeln zu können. Aber aus dem mathematischen Verhältnisse dieses Intervalles (5 : 7) ergiebt sich schon, daß es eine Dissonanz ist, welcher Behauptung dann noch das empirische Ohr zu Hülfe kommt, da ein verminderter Dreiklang niemals einen befriedigenden Eindruck macht, und blos der kleinen Quinte wegen. H.

Constantin der Große, C. Flavius Valerius Aurelius Claudius, wurde im Febr. 274 zu Naissus in Obermösien geboren. Sein Vater war der kriegsmächtige Constantius Chlorus aus vornehmem Geschlechte, und seine Mutter Helena aus niederm Stande, gewesene Gastwirthin, dann Concubine und endlich Gemahlin des Cäsars Constantius (seit 291 zum

Cäsar erklärt). Gleich nach des Vaters Tode (306) strebte der junge unternehmende Mann augenscheinlich nach den höchsten Würden des Staates, wußte jede Gelegenheit wohl zu nützen und setzte seine Anstrengungen aller Art 17 Jahre lang unermüdlich fort. Kein Unternehmen, zur höchsten Würde sich emporzuschwingen, war ihm zu gefährlich, aber auch List, Wortbrüchigkeit und Mord nicht zu klein, um endlich seinen Wunsch zu erreichen. 323 hatte er schlau und beharrlich errungen, was er suchte, die Alleinherrschaft. In dieser wird er von mehreren Geschichtsschreibern als ein thätiger Beförderer der Tonkunst gepriesen; besonders seitdem er Christ geworden war, soll er sich der Kunst sehr angenommen haben. Allein that C. auch für Wissenschaften Manches, wiewohl noch nicht viel Erhebliches, so verstand er doch von Künsten nichts, auch haben sie durch ihn nichts gewonnen. Bau- und Bildnerkunst waren sichtlich heruntergekommen. Der Stoff hatte schon angefangen über die Form zu siegen. Sahe man doch schon in der Kunst eine Dienerin der Pracht und Ueppigkeit, nicht mehr die Bildnerin des Lebens. Allerdings wurde eine das Volk lockende Pracht nicht nur am Kaiserl. Hofe, sondern auch in den Kirchen eingeführt, wie manches Heidnische und Jüdische, was in die Sinne fiel. Der christliche Cultus wurde glänzender durch Prozessionen, Besprengen mit Weihwasser, Räuchern, Fackeln u. auch durch Musik. Man hat genommen, was da war; verbessert, veredelt hat man hierin nichts, am allerwenigsten der Kaiser, der in christlichen Angelegenheiten stets sich des Rathes seiner begünstigten Bischöfe bediente. Freilich bedurften alle Kirchenbeschlüsse damals noch durchaus der Kaiserl. Bestätigung, bevor sie in Kraft treten durften. So hat denn C. wohl zugelassen, daß auch Musik, wie sie eben war, in die Kirchen aufgenommen wurde; allein dafür gethan hat er nichts. Nicht einmal Eusebius, sein übertriebenster Lobredner, mißt ihm dergleichen zu. C. starb in der Pfingstwoche (am letzten Pfingstfeiertage) am 22. Mai 337. Seine Kriegs- und Staatseinrichtungen gehören nicht hieher, außer der allgemeinen Bemerkung, daß er der letzte Kaiser war, der in einer langen Regierung mit dauernder, wenn auch seit 326 weit geringerer Kraft in das Wesen der Verwaltung eingriff und durch seine Anordnungen die einflußreichsten Veränderungen herbeiführte. Wer sich weiter über ihn und sein Wirken, so wie über den Zustand seiner Zeit unterhaltend belehren will, lese das „Leben Constantins des Großen nebst einigen Abhandlungen geschichtlichen Inhalts von J. C. F. Manso." Breslau, bei Wilh. Gottlieb Korn. 1817 in 8. G. W. Fink.

Constantin, Cammermusikus des Königs Ludwig XIII., seiner Zeit als Violinvirtuos so berühmt, daß er gewöhnlich nur der König der Geiger genannt wurde, starb zu Paris 1657 als maitre de Ménétriers. — Auch in neuerer Zeit hat sich ein Pariser Tonkünstler, Namens Constantin, als Componist von allerhand kleineren gefälligen Sachen, hauptsächlich vielen Tänzen: Contratänzen, Quadrillen ꝛc., für ganzes Orchester sowohl als verschiedene einzelne Instrumente, und mit und ohne Variationen, vortheilhaft bekannt gemacht.

Constantini, Fabio, aus Rom gebürtig, war um 1630 Capellmeister zu Ancona, als welcher er sich besonders durch die Herausgabe mehrerer Sammlungen classischer Werke seiner Zeit verdient gemacht hat. Von seinen eigenen Compositionen erschienen viele ein- bis achtstimmige Motetten, Psalmen, Hymnen und Magnificate, die noch nach seinem Tode häufig gesungen wurden. G.

Conti, Francesco, aus Florenz gebürtig (das Jahr findet sich nirgends angegeben), war einer der größten Theorbisten, die je gelebt haben, dabei ein erfindungsreicher und feuriger, obgleich zuweilen etwas bizarrer Componist für Kirche und Theater. Als ein sehr junger Mann kam er 1703 nach Wien, wo er bald darauf Cammercomponist und endlich K. K. Vicecapellmeister wurde. 1709 führte man zu London seine Oper „Clotilda" auf, welche aber schon ein Jahr früher in Wien und auch auf mehreren Theatern in Italien mit Beifall gegeben worden war. Das meiste Aufsehen machte sein „Don Quixotte", eine wahrhaft komische Oper. Schulz urtheilte darüber: „Es ist merkwürdig zu sehen, wie leicht sich darin das Komische mit dem gearbeiteten Style des damaligen Zeitalters paart, und wie Vieles mit der kargen Instrumentalbegleitung ausgerichtet wird. Nur in einem einzigen kleinen Chore kommen Hörner vor, und Hoboen nur in den Forte's, um die erste Violinparthie zu verstärken." Schulz besaß die Partitur dieses Werkes, und man darf daher seinem Urtheile trauen. In Deutschland wurde das berühmte Werk von Hamburg aus bekannt, wo es 1722 mit einer deutschen Uebersetzung von Müller zum ersten Male aufgeführt wurde. Durch den außerordentlichen Beifall, den es erhielt, zog sich C. den Haß des eifersüchtigen Mattheson zu, der dann auf die Nachricht eines voreiligen jungen Menschen aus Regensburg sogleich allerhand saubere Geschichtchen über C. mit den gehäßigsten Bemerkungen in der ganzen Welt zu verbreiten suchte. So z. B., daß derselbe einst einen Geistlichen geprügelt, dafür in den Kirchenbann gethan, bei Wasser und Brod im Gefängniß gesessen, als Büßender in härenem Gewande mit einer Fackel in der Hand öffentlich ausgestanden, nachmals noch 1000 Gulden Strafe an den gemißhandelten Geistlichen gezahlt, ein 4jähriges Gefängniß erduldet, dann auf obrigkeitlichen Befehl die österreichischen Staaten auf immer verlassen und endlich noch im Auslande im Gefängnisse seinen Tod gefunden habe. Viele unvorsichtige Schriftsteller erzählten alle diese scandaleusen Mährchen in Matthesons „vollkommenem Capellmeister" als wirkliche Thatsachen wörtlich nach, selbst Hawkins und neuerer Zeit noch die „revue musicale" vom Jahre 1827. Der fleißige Gerber war der erste, welcher auf Reichardt's und Quanz's Unterricht den ganzen Irrthum aufdeckte und bewies, daß sich nicht mit dem Vater Fr. C., sondern mit dessen Sohn, einem jungen Brausekopfe, der sich Contini nannte, jener ganze Vorfall wirklich zugetragen habe. C. blieb längere Zeit in Wien, machte dann einige Reisen nach Prag, wo ihn noch 1723 Quanz die Theorbe spielen hörte, und scheint auch in Deutschland gestorben zu seyn; wann aber und wo? läßt sich ebenfalls nicht mit Bestimmtheit angeben. Außer den genannten Opern schrieb er noch: „Alba Cornelia" (1714 zu Wien); „I Satiri in Arcadia" (1714); „Teseo in Creta" (1715); „Ciro" (1715); „Il Finto Policare" (1716); „Alessandro in Sidone" (1721); „Archelao, Re di Cappadocia" (1722); „Mose preservato" (1722); „Penelope" (1724); „Griselda" (1725); „Issipile" (1732); „Galatea vindicata"; „Il Trionfo dell' Amore e dell' Amicizia"; ferner mehrere Motetten und Cantaten, welche sich in der Breitkopf-Härtel'schen Manuscriptensammlung und in dem Fürstlich-Sondershausischen Musikarchive befinden (vergl. den Artikel Alueri). 16.

Conti, Giacomo, starb zu Wien 1804 als Director des dortigen italienischen Opernorchesters; vorher war er erster Violinist in der Kaiserl. Capelle zu Moskau und dann in der Capelle des Fürsten Potemkin, der

sich zu Bender aufhielt. Nach Wien kam er 1793. Als Componist machte er sich durch mehrere Violinconcerte, Solo's, Duette und andere kleinere und größere Werke für die Violine, auf der er auch eine außerordentliche Virtuosität besaß, rühmlichst bekannt.

Conti, Ignazio, wird von Mehreren für einen Bruder des Francesco C. gehalten, weil er ebenfalls aus Florenz gebürtig und mit diesem in ziemlich gleichen Alter war. Als Componist erschien er jedoch später, und auch, wie Quanz versichert, mit weit weniger Ruhm. Am Hofe des Kaisers angestellt brachte er in den Jahren 1728 und 1736 in Wien zur Aufführung die Opern: „La Distruzione di Hai" und „Il giusto afflitto nella persona di Giobbe". Die Meinung, daß dieser C. der Sohn des Francesco C. gewesen sey, ist erwiesen irrig. I. K.

Contini, Giovanni, um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Capellmeister am Dom zu Brescia, war seiner Zeit besonders als Madrigalen-Componist berühmt. Mehrere vierstimmige Messen, sechsstimmige geistliche Gesänge, vierstimmige Hymnen und dergl. mehr erschienen von ihm von 1560—1570 in Venedig.

Continuo, s. Basso continuo.

Contius, Capellmeister des Fürsten von Bernburg, wurde geb. zu Roßla in Thüringen 1714, war zu Hasse's Zeiten Harfenist in der Gräflich Brühlschen Capelle zu Dresden, kam 1759 nach Sondershausen, wo er sich einige Zeit mit Unterricht im Clavier- und Harfenspiele und mit der Composition von verschiedenen Kirchenmusiken beschäftigte, bis er 1762 jene Anstellung in Bernburg erhielt; 1770 aber nahm er daselbst wieder seinen Abschied, ging nach Quedlinburg, begleitete dort einige Jahre ein Civilamt, und starb endlich 1776. Als Virtuos auf der Harfe und auf dem Claviere stand er in hohem Ansehen; von seinen Compositionen, welche in Concerten und Sonaten für Harfe und Clavier und auch in einigen Sinfonien für das Orchester bestanden, ist nichts gedruckt worden. — Auch zwei Orgelbauer haben sich unter dem Namen Contius berühmt gemacht. 1) Christoph, lebte zu Anfange des 18ten Jahrhunderts in Halberstadt, und hat die Orgel zu Tharschengen mit 21 Stimmen, und die in der Liebfrauenkirche zu Halle mit 65 Stimmen gebaut. — 2) Heinrich Andreas, lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts als privilegirter Orgelbauer zu Halle, und erbaute die Orgel in der Pfarrkirche zu Gibichenstein mit 22 Stimmen, woran eine Art Automat merkwürdig ist; zwei Engel nämlich (im Prospect angebracht) schlagen die Pauken, während mehrere andere vollkommen tactmäßig kleine Trompeten bald an- bald absetzen und blasen, und über den beiden Cymbelsternen sitzen zwei große schwarze Adler, welche mit den Flügeln schlagen, wenn jene sich bewegen. Auch die Orgel zu Glaucha mit 25 Stimmen und 1728 zinnernen Pfeifen hat dieser C. erbaut, und noch ein anderes merkenswerthes Werk zu Riga 1760. N.

Contra, infra, sub (lat.), deutsch: groß, unter, gegen. Wenn eines dieser Vorwörter vor die Benennung einer Orgelstimme gesetzt wird, so soll es anzeigen, daß diese Stimme um eine Octave tiefer klingt, als sie ihrer Natur oder der Natur derjenigen Orgelabtheilung nach, in der sie steht, klingen sollte. Wenn die Tonhöhe eines Manuales 8′, die eines Pedales 16′ ist, so heißt ein Gedact 16′, das im Manuale steht, Groß-Gedact; ein Prinzipal 16′ im Manuale, oder 32′ im Pedale: Groß-Prinzipal; Posaune 32′: Contraposaune (das Vorwort infra ist nicht mehr bei

Stimmenbenennungen gebräuchlich und völlig veraltet). Jede 32füßige Stimme iſt eine Contrabaßſtimme. Die Stimme Subbaß oder Infrabaß ſollte der oben angegebenen Regel nach 32füßig ſeyn, da der Baß der Orgel (das Pedal) ſchon 16füßig iſt, allein man nahm ſie allgemein und zwar wahrſcheinlich deshalb ſo an, weil ſie nur eine Pedalſtimme iſt, folglich der Natur der Sache nach um 8 Töne tiefer wie ein Manual klingen muß; eine paſſendere Benennung für ſie wäre etwa Füllbaß 16′. Die Franzoſen nennen ihn Basse contre.

Contrabaß, ſ. Contra-Violon. Unter den Orgelſtimmen pflegt man zuweilen auch den Subbaß oder Unterſatz ſo zu nennen.

Contra-Baßſtimme, ſ. Contra.

Contra-Fagott iſt ein ganz großer Fagott, der um eine Octave tiefer ſteht, als der im Orcheſter gewöhnliche Fagott. Derſelbe wird nur bei ſolcher Muſik anſtatt des Contra-Violons gebraucht, welche von lauter Blaseinſtrumenten ausgeführt wird. Vergl. d. Art. Fagott.

Contra-Fuge, franz. Contre-fugue, oder fugue renversée, eine Fuge, deren Gang dem Gange einer in demſelben Tonſtücke vorhergegangenen Fuge entgegengeſetzt iſt. Stieg z. B. die erſte Fuge von dem Grundtone zur Dominante, ſo ſteigt die Contrafuge von der Dominante zum Grundtone herab. Ueber das Weitere vergl. Fuge.

Contralt, ſ. Alt, Altſtimme.

Contra-Octave, umfaßt diejenigen Töne, welche tiefer liegen als das große C; man fügt daher auch dem beſondern Namen derſelben gewöhnlich noch das Wort Contra zu, z. B. Contra G, Contra F ꝛc.

Contra-Poſaune, ſ. Contra und Poſaune.

Contrapunct, ſ. Kontrapunct.

Contrapunctiſch heißt jede Setzmanier, die den Regeln des doppelten Contrapuncts entſpricht, und wodurch dieſelbe ſich als ſtrenge, fugenartige Schreibart vom ſogenannten galanten Style unterſcheidet. Zuweilen wird der Ausdruck auch für Thematiſch (ſ. dieſ.) gebraucht.

Contrapunctiſt. Es iſt Sprachgebrauch geworden, daß man den Contrapunctiſten von dem Componiſten unterſcheidet, obgleich ſich der eine nicht ohne den andern denken läßt. Der Contrapunctiſt fügt die Töne auf eine wahrhaft ſchulgerechte und grammatiſche Weiſe zuſammen, und ſein Hauptzweck dabei iſt, ein eigentlich orthographiſch richtiges oder ſogenannt correctes Kunſtproduct zu liefern; der Componiſt dagegen hat mehr die rein äſthetiſche Verbindung der Töne zum Gegenſtande. Jener iſt bloßer Grammatiker; dieſer aber Dichter zugleich. Demnach unterliegt es denn auch keinem Zweifel mehr, welcher von beiden am höchſten ſteht. In ſofern die Muſik eine Kunſt, und zwar eine ſchöne Kunſt iſt, macht ſie an ihren Darſteller und dem, der Producte in ihr zu ſchaffen ſich unterfängt, Anforderungen, denen Genüge zu leiſten der Contrapunctiſt niemals die nöthigen Eigenſchaften beſitzt, oder wenigſtens in ſeinen Leiſtungen entwickelt. Vergl. den Art. Componiſt. So wenig nämlich es nothwendig iſt, daß der Kenner einer Sprache zugleich auch Dichter in derſelben ſey, eben ſo wenig braucht auch der Contrapunctiſt zugleich eigentlicher Componiſt zu ſeyn. Es hat z. B. Männer gegeben und giebt es jetzt noch, die die künſtlichſten Canons verfertigen, aber nicht einmal ein einfaches leidliches Rondo componiren können. Umgekehrt aber, wie kein Dichter auch nur das Geringſte in einer Sprache zu leiſten im Stande iſt, wenn

er dieselbe nicht zugleich auch auf das Genaueste kennt, so kann auch Niemand auf den Namen und Rang eines Componisten Anspruch machen, der nicht zugleich auch Contrapunctist oder wenigstens mit den Gesetzen des Contrapunctes (s. dies.) vertraut ist, in sofern derselbe nämlich niemals im Stande seyn würde, eine correcte Tondichtung zu liefern, welche diese doch immer, so wie jede andere Dichtung, wirklich seyn muß, denn grammatikalische Fehler verursachen auch in der Sprache des Gefühls, welche die Musik ist, so wie in der Sprache des Verstandes, der bloßen Wortsprache, entweder Undeutlichkeit und Verwirrung oder beleidigen gerade den Gegenstand, das Gefühl, das durch das geschaffte Kunstwerk in Anspruch genommen werden soll, weil nämlich in solchem Falle das allgemein als gesetzlich Angenommene bei der Verbindung des Kunstmaterials nicht befolgt, und somit die Vorstellung von dem Genusse des eigentlichen Kunstwerks abgeleitet und mehr auf den Mangel der gewöhnlichen Gesetzmäßigkeit in der Tonrede aufmerksam gemacht wird. Der Art. Contrapunct lehrt das Weitere, was eigentlich der Contrapunctist zu verstehen hat.

Contrapunctus hyperbatus oder **hypobatus** bedeutet im Lateinischen dasselbe was im Italienischen

Contrapunto sopra oder **sotto il soggetto**, nämlich einen Satz, in welchem der feste Gesang, zu dem die übrigen vorhandenen Stimmen contrapunctisch gesetzt sind, in der Grund- oder in der Oberstimme (sopra — über, sotto — unter, il sogg. — dem festen Gesange) enthalten ist.

Contrarium reversum (lat.) — die genaue Umkehrung; siehe Inversio stricta.

Contrarius motus (lat.) — die Gegenbewegung; siehe Bewegung.

Contrast, s. Gegensatz.

Contrasubject, s. Fuge, Gegensatz und Subject.

Contratempo (ital.), oder **Contretems** (franz.) — die Verzögerung; das absichtliche Zurückbleiben der obern Stimme im Fortschreiten mit der untern. Das Weitere unter d. Art. Verzögerung.

Contrathema, dasselbe was Contrasubject.

Contratöne, s. Contra-Octav.

Contraventil wird jede in einer Orgel sich befindliche, winddicht verschließende Klappe genannt, die dem eingedrungenen Winde den Rückgang verwehrt. Es giebt deren dreierlei Arten: das Balg-, das Canal- und das Pfeifenstock-Ventil. Ueber die ersten beiden Arten ist unter dem Art. Balg ausführlich geredet. Das letztere befindet sich in solchen Orgeln, in welchen das Pedal seine Töne von den Manualpfeifen entlehnt, oder wo zwei Manuale aus einer Windlade spielen. Es ist hier im Pfeifenstocke angebracht und verhindert, daß der Wind aus der geöffneten Cancelle in die daneben liegende verwandte übertreten kann, sondern mit voller Kraft in die zu benützende Pfeife einströmen muß. Gewöhnlich wird es von weißem Schaafleder verfertigt, und hat, zur winddichten Deckung der in dem Pfeifenstocke nach den Pfeifen hinleitenden Windführung, auf welcher es mit seiner rauhen Lederseite ruht, eine runde Form, woran zugleich der Schwanz geschnitten ist, mit dem es auf den Mienengange oder auch sogenannten Contraventil-Gehäuse des Stockes fest geleimt wird.

Im Uebrigen muß es alle Eigenschaften des gewöhnlichen Ventils besitzen. Mehr davon unter dem Art. Koppel.

Contra-Violon, oder **Contrabaß**, ital. Violono, und daher im Deutschen auch öfters blos **Violon** genannt, ist die größte Gattung der Geigeninstrumente, und heißt daher vulgo auch **große Baßgeige**. Die Geschichte dieses Instruments fällt mit der aller Geigeninstrumente zusammen, weshalb wir hier dieselbe übergehen und nur das Instrument für sich betrachten; auch die einzelnen Theile, aus welchem es besteht, sind dieselben einer Geige (s. dies.), nur in größerem Formate. Seiner ganzen Individualität nach ist es das tiefste Baßinstrument, womit die Grundstimme bei voller Musik weniger eigentlich ausgeführt, als nur verstärkt und unterstützt wird. In Ansehung der Größe ist es merklich verschieden, und bald mit drei, bald mit vier, bald auch mit fünf Darmsaiten bezogen. Der fünfsaitige Contrabaß stimmt in F, A, d, fis, a, und hat meistens zu den halben Tönen Bünde auf dem Griffbrette; der dreisaitige stimmt in E, A, d, früher auch in Contra G, tief C und F; am gebräuchlichsten und auch zweckmäßigsten sind jedoch die viersaitigen Contrabässe, die dann quartenweise gestimmt werden: die tiefste Saite nämlich in das Contra E oder F, die zweite in's Contra A, die dritte in's tiefe D und die vierte in's tiefe G. Seit einiger Zeit hat man jedoch auch angefangen, das Contra E um einen Ton tiefer zu stimmen, um das in der Grundstimme oft vorkommende große D und Es in der Tiefe oder in der 16füßigen Tongröße zu haben. Die beiden tieferen Saiten pflegt man zu überspinnen. Bei voller Musik ist der Contrabaß ein ganz unentbehrliches Instrument, ohne welches die ganze Musik jung und kraftlos erscheint; sein tiefer, durchdringender Ton giebt dem Ganzen eine unverkennbare Fülle, hebt die Grundstimme heraus, und ertheilt ihr eine Gravität, die durch kein Instrument anderer Art erreicht werden kann. Die Noten für denselben werden um eine Octave höher gesetzt, als sie eigentlich klingen; daher ist sein Tonumfang, durch Noten ausgedrückt, vom tiefen E bis zum eingestrichenen e, höchstens g. Die ganz tiefen und ganz hohen Töne sind seltener anzuwenden, weil die ersteren zu undeutlich klingen, und die letzteren zu unbequem zu greifen sind. Längere Sätze im schnellen Tempo, von vielen springenden Noten, sind selten auf diesem Instrumente von guter Wirkung; Läufe von nahe an einander liegenden Tönen und öfteres Wiederholen ein und desselben Tones sind wohl ausführbar, doch überläßt man alles dieses lieber dem begleitenden Violoncell, und theilt dem Contrabaß meistens nur die einfachen Grundtöne zu, die er dann auch um so kräftiger hervorhebt. Vergl. den Art. Baß. Daher spielt der C. größtentheils auch mit dem Violoncell aus einer Stimme, und hat mit demselben eine ganz gleiche Notenschrift, wobei nur zu bemerken ist, daß das große C des Violoncells auf dem Contrabasse, wo es Contra C seyn würde, nicht zu erreichen ist, sondern um eine Octave höher genommen werden muß. Wenn es sich einrichten läßt, so vereinigt man die Stimme des Violoncells und des C—s auf ein Liniensystem, und schreibt die Noten jener aufwärts und die dieser abwärts geschwänzt, oder oben und unten mit der Bezeichnung V. cello und C. Bass.; läßt die Figur der Noten eine solche Vereinigung nicht zu, so bedient man sich zweier über einander liegender und durch eine Accolade verbundener Systeme. Kommt es dabei vor, daß die Note des C—s ihrer Figur nach höher liegt als die des Violoncells, so ist das so lange kein Fehler, als der um eine Octave tiefer klingende Ton noch nicht höher zu stehen kommt. Doppelgriffe sind bei diesem Instrumente nicht gebräuchlich,

eben so wenig die Anwendung der Sordinen; dagegen aber benutzt man auf demselben eben so wie auf den übrigen Geigeninstrumenten das pizzicato. Beim Quartett (s. dies.) bildet der Contrabaß das fünfte unumgänglich nöthige Instrument. Heut zu Tage verlangt die Art und Weise, wie die Tonsetzer denselben zu beschäftigen pflegen, um so mehr einen gewandten Spieler, als die Länge und Stärke des Bezugs schon, die Bogenführung u. s. w. sein Tractement sehr erschweren; abgesehen selbst noch von den Eigenschaften eines guten Accompagnisten, in deren Besitz der Contrabassist, um der Natur seines Instruments willen, nothwendig seyn muß, ist derselbe alsdann aber auch nicht zu den gewöhnlichen Ripienisten zu rechnen. Meister, welche diesen Riesen wunderbar bezwingen und bezwungen haben, sind Bänder, Bauer, Dimmler, Dragonetti, Janitsch, Pischelberger, Köhler, Sedler, Sperger u. A. Lehrbücher des Contrabaßspiels schrieben Fröhlich und Hauser; als vorzügliche Contrabaßbaumeister werden Giugliani, Bucher, Stauffer, Bauer, Zettler, Ruggieri und wenige A. gerühmt. Den Schraubenmechanismus zur Erleichterung des Stimmens des C's erfand Bachmann (s. d.).

Contredanse (franz.) oder Contretanz, s. Englischer Tanz.

Contre-partie (franz.) — Gegenstimme, siehe Contrasubject.

Conus heißt ein Kegel; alle Orgelpfeifen, die kegelförmig gebildet sind, heißen daher conische oder kegelförmige Pfeifen, auch schlechtweg Coni; stehen sie auf ihren Spitzen: umgekehrte Coni. Stehen sie in der Orgel mit ihren Spitzen nach oben gerichtet u. sind von einigermaßen weiter Mensur, so heißen sie auch Spitzpfeifen, u. wenn sie enger Mensur sind: Spillpfeifen, u. werden zu den Halbgedacten gezählt; ihr Klang ist sanfter, wie der der offenen Cylinderpfeifen. Ganze Stimmen von dieser Gattung heißen conische Stimmen.

Conversio, s. Umkehrung.

Cook, Benjamin, Dr. der Musik und Königl. Hoforganist zu London in den letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts. Burney zählt ihn zu den Tonkünstlern ersten Ranges. Von seinen Compositionen besitzen wir nur noch eine Sammlung Catches, Canons und Glees.

Copendorf, s. Rauschpfeife.

Coperario, John, Virtuos auf der Viola da Gamba und guter Componist, für dieses Instrument sowohl als für die Laute, stand um's Jahr 1600 in England in großem Ansehen, besonders gefielen seine Fantasien für die Gambe. Er war Lehrer am Hofe des Königs Jacob I., auch des berühmten Heinrich Lawes. Von Geburt war er ein Engländer und hieß eigentlich Cooper, seines längern Aufenthalts in Italien wegen aber veränderte er diesen Namen in Coperario. Auch mehrere Gesänge, namentlich Trauergesänge, sind von ihm gedruckt worden. 14.

Coperto (ital.) — bedeckt; ist ein Kunstausdruck, der nur in Beziehung auf das Tractement der Pauken angewendet wird, und, wenn er in einer Paukenstimme vorkommt, andeutet, daß die Pauken mit einem Tuche bedeckt, also gedämpft werden sollen. a.

Copist, s. Notist.

Coppel, s. Koppel.

Coppeldone, s. Koppeldone.

Copula ist der lateinische Name für Koppel.

Copulation der Verhältnisse, s. Verbindung der Verhältnisse und Verhältniß.

Cor, franz. Name des Horns.

Cor à pistons, ein von Meifried im Conservatorium zu Paris erfundenes Horn, dessen nähere Beschreibung sich unter diesem Art. findet.

Corbelin, F., gegen Ende des vorigen und zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts Lehrer im Harfenspiele zu Paris (er selbst nannte sich Professeur de lecture musicale, Piano, Harpe, Guitarre et Chant) und verdient besonders wegen seiner Guitarre- und Harfenschule, welche er unter den Titeln „Méthode de Guitarre" und „Méthode de Harpe" herausgab, alle Achtung. Auch eine schätzenswerthe „Méthode élémentaire et méchanique de musique etc." erschien in seinem eigenen Verlage 1802 und daneben manche empfehlungswerthe Composition für Guitarre und Harfe. 17.

Corbet, Francesco, Guitarrvirtuos, wurde geb. zu Pavia gegen Ende des 17ten Jahrhunderts, wählte sein Instrument wider den Willen seiner Eltern, brachte es auf demselben aber zu einer solch' außerordentlichen Fertigkeit, daß er auf seinen Reisen in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland überall die größte Bewunderung erregte. Zuerst stand er in Diensten des Herzogs von Mantua, der ihn aber auf besonderen Wunsch dem Könige Ludwig XIV. überließ. Sein großer Hang zum Reisen ließ ihn jedoch nicht lange in Frankreich verweilen; er ging nach England, wo ihn der König dadurch zu fesseln wußte, daß er ihn verheirathete und mit einer beträchtlichen lebenslänglichen Pension, seinem Bildnisse und endlich sogar auch mit dem Cammerherrnschlüssel beschenkte. Er starb in Frankreich auf einer Kunstreise, die er nochmals dahin unternommen hatte.

Corbett, William, erster Violinist und Orchesteranführer in der Königl. Capelle zu London seit 1700, galt seiner Zeit in England für den größten Violinvirtuosen und besten Componisten für sein Instrument. Von 1710 an verweilte er 14 Jahre lang in Rom als ein Freund Corelli's, und verwandte diese Zeit hauptsächlich auf Sammlung classischer Musikwerke und Instrumente. 1724 kehrte er nach London zurück, verkaufte seine gesammelten Schätze, worunter sich die berühmten Instrumente Corelli's, Gobbo's, Torelli's und Cosimi's befanden, ging dann nochmals zu gleichem Zwecke nach Rom und kehrte erst 1740 nach London zurück, wo er dann 1748 starb, mehrere seiner Kunstschätze dem Gresham'schen Collegium hinterlassend. Unter seinen Compositionen zeichneten sich besonders seine Sonaten, deren er viele geschrieben hat, und seine Concerte für die Violine aus. Seine Gesangswerke haben nie viel Theilnahme gefunden.

Corda, s. Saite, auch A una chorda.

Cordans, Don Bartolomeo, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts sehr beliebter Operncomponist, lebte in seiner Geburtsstadt Venedig, wo er sich auch gebildet zu haben scheint. Dem Titel nach sind jetzt noch von ihm bekannt die Opern: „Silvia (1710); „Ormisda" (1728); „La Generosità di Tiberio" (1729); „La Romilda" (1731); „Roselinda" (1731) und das Oratorium „S. Romualdo" (1707). Laborde sagt von ihm, er habe zwar viel Leichtes und Gefälliges in seinem Style gehabt, sey aber durchaus kein Genie gewesen, und deshalb hätten auch alle seine Opern wenig Glück gemacht. 39.

Corde à jour oder **à vide** (franz.) — die offene oder leere Saite beim Geigenspiele. Vergl. die Art. **Bedeckt** und **Offen**.

Cor de chasse, französischer Name für Waldhorn, s. **Horn**.

Coreldi, Clotilde, eine berühmte Sängerin, war aus Frankreich gebürtig, bildete sich aber in den Conservatorien zu Neapel, von wo aus sich auch ihr Ruf verbreitete. 1824 machte sie eine Reise durch Frankreich und Italien; Deutschland hat sie nie besucht; 1826 glänzte sie auf dem Theater della Scala in Mailand, und starb daselbst noch in demselben Jahre am 6. Februar.

Corelli, Archangelo, geb. im Februar 1653 zu Fusignaro bei Imola im Gebiete von Bologna, erhielt den ersten Unterricht in der Theorie des Satzes vom päpstlichen Capellmeister Matteo Simonelli, darauf von Giov. Battista Bassani, Capellmeister der Kirche zu Bologna. Die contrapunctischen Studien, namentlich bei seinem ersten Lehrer, zogen ihn weniger an als das Violinspiel, dem er sich vorzüglich widmete, so wie er in seinen Compositionen mehr einer schönen Melodie und eines gefühlvollen Ausdrucks sich befleißigte, die damals aufzuleben begannen. Er gehörte nicht unter die früh reifen Künstler; sein Wesen war so bescheiden und zurückgezogen, daß es nicht auffallen kann, wenn in den ersten Zeiten seiner Künstlerlaufbahn wenig von ihm die Rede war. Gewöhnlich wird zwar nach Hawkins und Burney erzählt, C. habe sich bereits 1672 als Violinvirtuos nach Paris begeben und von Rom aus einen großen Ruf mitgenommen, weshalb der damals in jener Hauptstadt blühende Lully, welcher einen solchen Nebenbuhler nicht ertragen mochte, mit eifersüchtigen Ränken nicht eher geruht habe, als bis C. die Stadt wieder verlassen habe und nach Italien zurückgegangen sey. Die Erzählung steht aber so unsicher, daß sie keinen oder doch nur geringen Glauben verdient. Erst 1680 trat er eine Reise nach Deutschland an, ließ sich an mehreren Höfen mit Beifall hören und nahm noch in demselben Jahre Dienste in der Capelle des Herzogs von Baiern, wo er ungefähr 2 Jahre verweilte. Schon war er einige Zeit wieder in Rom, als er 1683 daselbst sein erstes Werk herausgab, nämlich 12 Sonaten für Violine, Baß und Clavier (Organo). 1686 veranstaltete die damals sich in Rom aufhaltende Königin von Schweden, Christina, zu Ehren des englischen Gesandten Lord Castlemain ein großes Concert oder vielmehr ein allegorisches Drama, welches C. an der Spitze von 150 Musikern dirigirte. Von jetzt an stieg sein Ruhm bedeutend, nicht blos in Italien, sondern auch im Auslande. Sein tonreiches und gefühlvolles, nach dem jetzigen Standpuncte betrachtet, nicht sehr fertiges Violinspiel machte solches Aufsehen, daß man ihn Virtuosissimo di Violino e vero Orteo di nostri tempi nannte. Dabei wird von einem Augenzeugen versichert, sein Leib sey während des Vortrags in beständiger Bewegung gewesen, seine Augen feuerroth geworden und seine Augäpfel hätten sich verdreht, als läge er in den letzten Zügen. Der Cardinal Ottoboni hatte ihn so lieb gewonnen, daß er ihn zu seinem ersten Violinisten und Musikdirector seiner Hauscapelle machte, die an allen Montags-Nachmittagen in seinem Pallaste Concerte gab. Dieses Amt verwaltete C. bis an seinen Tod. Als einst in einem solchen Concerte der Cardinal, während C. ein Solo vortrug, mit einem Anwesenden in ein lebhaftes Gespräch gerathen war, legte er sein Instrument ganz ruhig und freundlich bei Seite und sagte nach geschehener Anfrage, er besorge mit seinem Spiele das Gespräch zu stören. In einem solchen Concerte machte er auch

Händels Bekanntschaft, dessen Ouverture zu der Oper „il Trionfo del Tempo" aufgeführt wurde, die feurig und nicht in C's sanfter Art vorgetragen seyn wollte. Heftig riß ihm Händel die Violine aus der Hand und spielte die Stelle auf seine Weise. Und C. entgegnete: „Aber, lieber Sachse, ihre Musik ist im französischen Style, auf den verstehe ich mich nicht." — Er brachte auch wirklich die Instrumentalmusik in Rom auf eine solche Höhe, wie sie bis auf ihn hier gar nicht vorhanden gewesen war; er wird sogar der Erste genannt, welcher ein regelmäßiges Orchester dort einrichtete, so daß Aless. Scarlatti die Leitung des von C. dirigirten Orchesters dem Ruhme der Compositionen dieses Meisters an die Seite stellte. Am höchsten werden C's Violinsolo's geschätzt, die er von 1690 bis 1700 componirte. Seine Compositionen aus jener Zeit werden auch noch bis auf den heutigen Tag von soliden Liebhabern des Violinspiels in ihre Sammlungen aufgenommen, als eine große Ausnahme von der Regel, da es bekannt ist, daß Instrumentalwerke weit mehr dem Einfluß der Mode unterliegen, als jede gute Vocalmusik. — Damals, seit 1690, hatte C. in Gemeinschaft mit dem Componisten und Clavierspieler Pasquini und dem Lautenspieler Gartani die römische Oper auf einen Grad der Vollkommenheit gebracht, wie man sie dort noch nicht gehabt hatte. Das Gesangreiche seines Violinspiels ergötzte so, daß man ihn sogar in den Kirchen hören wollte und daß von seiner Zeit an auch in Rom die Saiteninstrumente zur heiligen Musik zugelassen wurden, was in anderen Städten Italiens schon seit 1680 vorgekommen war. Und so brach denn C. dem Emporkommen der Instrumentalmusik auf mannigfache Art die Bahn, so daß ihm bald ein Tartini folgen konnte. — An seinen Compositionen ist das melodiös Fließende, Verständliche, Ungesuchte und Einfache bei aller originellen Eigenthümlichkeit zu rühmen, welche letztere er so fest hielt, daß er ihr auch lieber die Mannigfaltigkeit aufopferte. Aus folgenden Erzählungen geht jedoch deutlich hervor, daß die Instrumentalmusik zu C's Zeiten in Neapel noch größere Fortschritte als in Rom gemacht haben mußte. 1708 sah sich der weltberühmte Mann fast wider seinen Willen genöthigt, den wiederholten Einladungen des Königs von Neapel nachzugeben und eine Kunstreise dorthin anzutreten, vor welcher es ihm im Geheim grauete. Er nahm seinen zweiten Violinisten und Violoncellisten mit, um wenigstens einige gute Begleiter zu haben, wenn er seine Solostücke vortrüge. Nach langem Zureden ließ er sich endlich bewegen, eins seiner Concerte mit der Capelle zu versuchen, um es vor dem Könige zu spielen. Zu seinem Erstaunen spielte das Orchester das Werk so gut vom Blatte, als es sein römisches Orchester nur nach wiederholten Proben vermochte. Bei einer andern Gelegenheit, als er vor dem Könige eine seiner Sonaten spielte, mußte er es erleben, daß Sr. Maj. das Adagio so langweilig vorkam, daß Höchstdieselben mitten im Spiel das Zimmer verließen. Nicht minder beschämend fiel C's Vorgeigen einer Operette Scarlatti's aus, wozu er sich hatte bereden lassen. Die Violinstimme war so hoch gesetzt an einer Stelle, daß C. Halt machte, weil er es nicht zu greifen wußte; allein die neapolitanischen Violinisten, besonders der Concertmeister Petrillo, geigten fort. Darüber wurde er so verlegen, daß er ein Stück aus C-Moll in Dur spielte; ja er blieb dabei, als das Stück wieder von vorn angefangen wurde, daß sich Scarlatti genöthigt sahe, ihn zum Rechten zu verweisen. Das schmerzte ihn dergestalt, daß er sich ganz in der Stille aus Neapel entfernte und wieder nach Rom eilte. — Uebrigens erkannte dieser eben so berühmte als bescheidene Künstler die Meisterschaft Anderer willig an. Als

Nic. Adam Strunk, Violiniſt des Churfürſten von Hanover, Ernſt Auguſt, ihn in Rom beſuchte, um ihn ſpielen zu hören, war C. ſogleich bereit. Strunk, der ſich für einen Clavierſpieler ausgegeben hatte, der auch ein wenig Geige verſtehe, begleitete ihn auf dem Claviere. Darauf nahm er die Geige, verſtimmte ſie und präludirte in chromatiſchen Gängen mit ſolcher Richtigkeit, daß C. erſtaunt ausrief in ſeinem gebrochenen Deutſch: „Ich heiße Archangelo, aber man kann wohl Euch heißen Archidiavolo.“ Schüler hatte C. in Menge, auch vornehme. Unter den letzten war der Lord Edgecumbe, der ſich das Portrait ſeines Lehrers von dem berühmten Kupferſtecher Smith nach Howard's Originalgemälde in ſchwarzer Manier ſtechen ließ. Auf den meiſten Abbildungen hält er ein Notenblatt in der Hand, worauf die erſten Tacte der ſiebenten Sonate ſeines 5ten Werkes zu leſen ſind. C. ſelbſt war ein großer Liebhaber von Gemälden, wozu ihn ſeine Freundſchaft mit den beiden Malern Carlo Cignani und Carlo Maratti gebracht hatte. Sein beſcheidenes, in Allem einfaches Leben, das ſich auch in der Kleidung ſo erwies (er ging beſtändig ſchwarz), machte es ihm möglich, nicht nur eine ſchöne Sammlung von Gemälden zu beſitzen, ſondern auch ein Vermögen von ungefähr 38,000 Thalern zu hinterlaſſen. Alles vermachte C. ſeinem Gönner, dem Cardinal Ottoboni, welcher nur die Gemälde behielt und das Geld C's Anverwandten ſchenkte. Er ſtarb am 8. Januar (nicht am 18ten) 1713 und wurde zu St. Lorenzo in Damaſo, nicht in der Rotonda, wie Gerber in ſeinem verdienſtlichen Artikel ſchreibt, begraben. Dort ſtand ſeine Büſte mit der Inſchrift: D. O. M. Arcangelo Corellio a Fuſignano Philippi Willelmi Comitis Palatini Rheni S. R. I. Principis ac Electoris beneficientia Marchionis de Ladensbury quod eximiis animi dotibus et incomparabili in musicis modulis peritia Summis Pontificibus apprime carus Italiae atque exteris nationibus admirationi fuerit indulgente Clemente XI. P. O. M. Petrus Cardinalis Ottobonus S. R. E. Vic. Can. et Galliarum Protector. Liiriste celeberrimo inter familiares suos jam diu adscito Ejus nomen immortalitati commendaturus M. P. C. vixit annos LIX. Mens. X. Dies XX. Obiit IV Id. Januarii anno Sal. MDCCXIII. Die Büſte iſt vor ungefähr 13 Jahren auf Befehl des derzeitigen Generaldirectors der ſchönen Künſte, Marcheſe Canova, in das Muſeo Capitolino verſetzt worden, wo ſie unter den Meiſtern Cimarosa, Paeſiello, Sacchini ꝛc. prangt. — Das erſte ſchon genannte Werk iſt öfter wieder aufgelegt worden. Das zweite erſchien 1685 unter dem Titel „Balleti di Camera.“ Gerber giebt den Titel ſo an: „XII Sonate da Camera à tre, 2 Violini e Violono o Cimbalo.“ Dies iſt das Werk, was dem Verf. einer diatoniſchen Quintenfolge wegen in der Allemande der zweiten Sonate einen Streit mit Paolo Colonna zuzog. Nach Hawkins ſteht dieſe Quintenfolge in der dritten Sonate. Das dritte Werk, wieder 12 Sonaten à tre, iſt zu Bologna 1690 erſchienen und gehört zu den berühmteſten, namentlich die 1ſte, 4te, 6te und 9te Sonate. Die 4te Sammlung, gleichfalls 12 Sonaten à tre, erſchien zu Bologna 1694 und wird den erſten beiden gleich geſchätzt. Die 5te Sammlung von 12 Sonaten erſchien 1700 in Rom und wird ſo hoch gehalten als die dritte. Dieſer Solo's bediente ſich der Verf. bei beſonderen Gelegenheiten. Auch ſind ſie, wie viele, bei Royer in Amſterdam mit den eigenhändigen Verzierungen C's gedruckt worden. — Das 6te Werk gab er ſelbſt noch, etwa 6 Wochen vor ſeinem Tode, heraus: „Concerti grossi con 2 V. e Vcello di Concertino obligati e 2 altri V., Viola e B. di Concerto grosso ad arbitrio che si potranno radoppiare. Man hielt ſie für prachtvoll und Hawkins verſichert vom 8ten: „Wer es ohne Entzücken an-

hören kann, muß weder Ohren noch Gefühl für Harmonie und Modulation haben." C. hatte auf diese Concerte seinen besten Fleiß verwendet. Allein so sehr sie auch das Beste jener Zeit waren, so haben sich doch die Concerte schon durch Viotti bedeutend verändert, wie vielmehr jetzt! — Die übrigen ihm zugeschriebenen Compositionen sind nicht authentisch, die meisten arrangirt, z. B. die Anthems, welche in England herauskamen. — C's Schule brachte allerdings Italien in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts die besten Violinspieler und Violincomponisten. Seine Hauptschüler waren Baptist, Geminiani, Locatelli, Lorenzo und Giamb. Somis. — In Frankreich stand es noch 1715 mit dem Violinspiel so übel, daß sich Keiner in Paris fand, der C's Sonaten spielen konnte. Erst in einigen Jahren vermochten es etwa unter Allen drei Violinspieler. Endlich wird noch von C. gerühmt, daß er am Rhein Palestrina's Musik verbreitet habe. G. W. Fink.

Corette, s. Corrette.

Cor mixte (franz.), ist ein wenig gebräuchliches Solohorn, das zwischen dem ersten und zweiten Horne steht, weder die ganz tiefen Töne des einen, noch die hohen Töne des andern hat, und gewissermaßen als Bariton unter den Hörnern am leichtesten zu spielen ist, wenigstens die geringste physische Anstrengung erfordert. Zur Ausführung der Stimme eines solchen C. m. bedient man sich natürlich des gewöhnlichen Horns.

Cormorne, s. Krummhorn.

Cornamusa ist zunächst der italienische Name der Sackpfeife (s. dies.); dann bezeichnete man ehedem damit auch ein Blasinstrument von Holz, welches unten zugedeckt war, auf den Seiten aber Löcher hatte, aus welchen der Klang hervorgehen konnte. Es wurde dasselbe vermittelst eines Rohrs intonirt, über welchem sich eine besondere Kapsel mit einem Mundloche befand, so daß der Wind nicht unmittelbar in das Rohr, sondern blos in die Kapsel geblasen werden mußte, von wo aus dann jenes denselben von selbst in sich aufnahm. Die Anzahl der Tonlöcher belief sich auf 8, nämlich 6 für die drei mittelsten Finger und 2 für die Daumen; Klappen hatte das Instrument nicht; sein Tonumfang erstreckte sich nur auf eine None, diese aber in verschiedenen Bereichen. Man bediente sich nämlich eines solchen Instruments in fünf verschiedenen Dimensionen; das größte davon hatte den Tonumfang vom tiefen F bis zum kleinen g, und das kleinste vom kleinen b bis zum zweigestrichenen c. Alle fünf Arten vereinigt sollen unsere Vorfahren eine recht artige harmonische Musik auf diesem Instrumente hervorgebracht haben; jetzt ist es ganz außer Gebrauch gekommen. — dr.

Cornamuti torti oder **Storti**, s. dies. und Krummhorn.

Cornega, Nina, berühmt durch ihre wunderschöne tiefe Altstimme, mit der sie sogar Tenorparthien vorzutragen vermag, wurde geb. 1795, und bildete sich hauptsächlich durch Salieri's Unterricht. Ihre Lorbeeren sammelte sie zumeist auf italienischen Theatern, besonders zu Neapel. Späterhin ging sie nach London, machte auch erfolgreiche Kunstreisen durch Deutschland, scheint sich aber jetzt ganz vom Theater zurückgezogen zu haben, weil man seit einigen Jahren schon nichts mehr von ihr hört.

Cornet, Julius, geb. 1792 zu S. Candido in Tyrol, einer der vortrefflichsten deutschen Tenoristen und zugleich talentvoller Schauspieler. Seine musikalische Bildung, die auch außer der Gesangskunst eine vollkommen

gründliche und umfassende zu nennen ist, erhielt er besonders zu Wien, wo er Anfangs die Rechte studirte. Späterhin war er bei verschiedenen deutschen Theatern, unter anderen sehr lange zu Hamburg angestellt, von wo aus er große Kunstreisen nach Dänemark, Schweden, Holland und Frankreich machte, deren Erfolg auch in pecuniärer Hinsicht ein solch' außerordentlicher war, daß er jetzt, wo er die Zierde des braunschweigischen Theaters ist, mit dem Plane umgehen kann, die Bühne nächstens ganz zu verlassen, sich in seinem Vaterlande anzukaufen und dann als Privatmann von seinem Vermögen zu leben. Erreicht er auch in allen seinen Darstellungen einen hohen Grad von Vollendung, so steht namentlich doch sein Masaniello in Auber's „Stummen" bis jetzt noch als unerreicht da in den Jahrbüchern der Oper, und war es auch diese Rolle besonders, durch welche er sich einen unsterblichen Ruf erworben hat. — Auch seine Gattin, Franzisca C., geb. zu Kiel 1802, glänzt als eine Sängerin und Claviervirtuosin von seltener Ausbildung, wenn auch weniger von der Natur mit einer eigentlich schönen Stimme beschenkt. Ihre größten Triumphe feiert sie als Leonore in Beethovens „Fidelio" und in der Titelrolle von Paer's „Sargines". Bei ihrem Aufenthalte in Hamburg hat sie unstreitig im Verein mit ihrem Gatten der dortigen Oper einen ganz neuen Aufschwung gegeben, wie sie dies auch jetzt als Herzogl. Sängerin in Braunschweig das höchste Ziel ihres künstlerischen Strebens seyn läßt. st.

Cornet, Severin, Capellmeister und Chorregent am Dome zu Antwerpen, blühete um die Mitte des 16ten Jahrhunderts auch als fleißiger Componist, war aus Valenciennes gebürtig, und hat viele geistliche Lieder und mehrstimmige Madrigalen und Motetten gesetzt, die man auch derzeit noch auf mehreren Bibliotheken vorfindet.

Cornett, ital. Cornetto, s. Zinken. Als Orgelstimme ist das Cornet jedoch von Zinken ganz verschieden, ebenso wie beide Instrumente gleiches Namens es selbst sind. Werkmeister nennt es Cornu; Adlung Cornetto, Corno, Cornon; noch andere alte Schriftsteller Cornetti, Horn, Zinken, welche letzte Benennung aber falsch ist. Cornett ist eine gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts in Frankreich erfundene, offene und gemischte, nicht repetirende Orgelstimme von weiterer Mensur, als es die Prinzipale der Orgel sind. Sie soll dem Tone eines französischen Jagdhorns, Cornett genannt, gleich klingen. Steht diese Stimme auf einer eigenen Windlade, so heißt sie auch Hornwerk, Cornett separe oder Cornett Recit; letzteres Wort heißt so viel wie das italienische Wort Solo; denn ein solches Hornwerk hatte seine eigene Claviatur, Abstractur (daher in alten Büchern die Benennung: Recitabstractur, Recitlade, R.-Wellatur ꝛc.) und wurde allein, d. h. ohne Vermischung mit den übrigen Orgelstimmen gespielt. In Deutschland ist diese Stimme erst etwa seit 100 Jahren eingeführt und jetzt fast in jeder Orgel, theils vier- und fünffach durch's ganze Manual, theils dreifach nur im Discante, von g oder eingestr. c an eingeführt worden. Hie und da wird sie in jetziger Zeit auch in's Pedal gestellt, wo sie, wenn sie von gehöriger Größe, d. h. der tiefste Chor nicht kleiner als 5⅓' und nur drei- oder vierfach ist, von guter Wirkung seyn mag. In den Manualen gehört sie zu den zweckmäßigsten Füllstimmen, und ist die brauchbarste unter allen Mixturen, von denen sie sich nicht nur durch ihre vorzüglich weite Mensur *), engen Auf-

*) Gewöhnlich ist diese auf C, 8, 7½ bis 8 Zoll. So steht sie in der Orgel zu Verleberg, wo ihr der Erbauer, Hr. Fr. Turley, da ihre Labienbreite gewöhnlich der 4te Theil der Pfei-

schnitt und starke Intonation, sondern besonders auch durch die Art und Weise auszeichnet, wie sie, wenn sie ihrer Natur gemäß ihren von ihr zu verlangenden Character (Hornton) haben soll, disponirt werden muß. Um diesen zu erreichen, muß ihr tiefster Chor stets eine Quintenstimme seyn, ihre folgenden Chöre aber in den zunächst folgenden Stimmengrößen auf einander folgen; z. B. fünffach: $5\frac{1}{3}$, 4, $3\frac{1}{5}$, $2\frac{2}{3}$ und 2′; vierfach: $5\frac{1}{3}$, 4, $3\frac{1}{5}$, $2\frac{2}{3}$′; dreifach, da sie nur so in kleine Orgeln oder auf Nebenmanuale einer großen Orgel gesetzt werden kann, weil sie sonst zu stark seyn würde, darf nur $2\frac{2}{3}$′ zum größten Chore haben; daher $2\frac{2}{3}$, 2. $1\frac{1}{3}$′ oder $1\frac{1}{3}$, 1 und $\frac{2}{3}$′. Fünffach heißt sie Groß-Cornet. Hie und da wird sie in älteren Orgeln (auch Töpfer disponirt dem ähnlich) zu 4, $2\frac{2}{3}$ und $1\frac{3}{5}$, auch: zu 4, 2 und 1′ angetroffen, in welchem ersteren Falle sie aber nichts als die Mixtur Scharf mit Cornettpfeifen, in letzterem Falle zwar Singend Cornett genannt wird, aber nichts Weiteres wie eine schlecht disponirte Mixtur mit Cornettpfeifen, in beiden Fällen aber keine Cornettstimme ist, weil ihr der Hauptcharacter, ein hornartiger Ton abgeht. Zu Görlitz steht sie unter der Benennung Cornetti und ist zu $5\frac{1}{3}$, 4, $3\frac{1}{5}$′ disponirt. Da sie an Fülle und Stärke dem Tone einer mit mehreren anderen Orgelstimmen zweckmäßig verbundenen Zungenstimme ziemlich gleich kommt, so kann sie, besonders beim Vorspiele einer Kirchenmelodie, vortrefflich benutzt werden, daher zu Orgeln, in deren Manuale keine Zungenstimme vorhanden ist, zu empfehlen. In Frankreich ist diese Stimme so beliebt, daß sie nicht nur in keiner Orgel fehlt, sondern auch, wenn diese mehrere Manuale haben, auf jedem derselben, im Verhältniß zu diesem, disponirt wird. S. Crescendozug.

Cornettbaß, s. Cornettflöte.

Cornett d'Echo, auch Fernwerk, ein in einer Verspundung und im Hintergrunde der Orgel sich befindliches Cornett, das als Nebenstimme zur kräftigeren Begründung des Orgelhaupttones (8′) auch einen 8füßigen, ja mitunter 16füßigen Chor erhält; es ist bestimmt, das Echo der Orgel zu bilden und ein piano hervorzubringen, das, zur rechten Zeit benutzt, von herrlicher Wirkung ist. Da es aber seine eigene Windlade und eigenen Mechanismus bedarf, so ist seine Herstellung kostspielig.

Cornettflöte, auch Litice genannt, eine ältere Orgelstimme, die ebenfalls dem Tone eines französischen Jagdhornes ähnlich klingen soll, aber eine Zungenstimme ist mit weiten Schallbechern, die unten zugespitzt und dann cylinderförmig auslaufen. Gewöhnlich wird sie zu 2′, selten zu 4 und noch seltener zu 1′ (wo sie Cornetti oder Cornettino hieß; Prätorius S. 163 nennt sie Spitz), nur aber stets im Pedale stehend angetroffen; weshalb sie auch Cornettbaß, ohne Rücksicht auf ihre Größe, hieß. Zu 8′ benutzte man sie in früheren Zeiten als Manualstimme unter dem Namen Zinck (s. u. Art. Horn). Mehrentheils wurde sie aber nur für die zwei obersten oder für die zwei untersten Octaven benutzt, und dann hieß sie getheilter, halber Zink. Adlung in s. M. m.

---

fenweite ist, nur den 3ten Theil derselben, auch einen noch engeren Aufschnitt, wie dies gewöhnlich der Fall ist, gab, und wo sie von vorzüglich guter Wirkung, auch ihrem Character gemäß ist. Töpfer nimmt in seiner „Orgelbaukunst, nach einer neuen Theorie dargestellt und auf mathematische und physikalische Grundsätze gestützt" S. 42 und 43 eine enge und eine weite Mensur an und setzt diese nach mathematischer Bezeichnungsweise fest. Die Mensur derselben muß sich aber theils nach der Anzahl der Orgelstimmen, theils nach der Größe der Kirche und wie sich der Schall darin verbreitet, richten, weshalb die Mensuren derselben auch mannigfaltiger seyn müssen.

Org. S. 83 sagt: das zu 4′ kommt einer Schallmey ziemlich nahe, das zu 2′ klingt als wenn die Lämmer schreien. Wenn sie so in allen Orgeln klangen, so war überall ihr Character verfehlt und es wäre besser gewesen, sie weg zu lassen.

Cornettino (ital.) — ein kleiner Zinken.

Cornetto torto, der ital. Name eines ehedem gebräuchlich gewesenen krummen Zinkens, der um eine Quinte tiefer stand, als derjenige, welchen man noch jetzt hie und da anwendet.

Cornetto muto, der ital. Name eines veralteten Zinkens von schwachem Tone, bei welchem das Mundstück gleich an das Instrument gedreht und nicht besonders aufgesetzt wurde.

Cornett-Ton, s. Chorton.

Corno, s. Horn.

Corno bassetto, oder di bassetto, s. Bassethorn.

Corno di Caccia, ital. Name für Jagd- oder Waldhorn.

Corno inglese, ital. Name des englischen Horns.

Cornyshe, William, ein englischer Componist aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, war in der Capelle des Königs Heinrich VII. angestellt. Hawkins theilt im 2ten Bd. seiner Geschichte pag. 507 eine musikalische Abhandlung von demselben mit, und Bd. 3 pag. 3—16 zwei dreistimmige Trinklieder, worin die dreitheilige Tactart mit der zweitheiligen mitten im Gesange öfters abwechselt, wie dies später auch Lully in seinen Compositionen anzubringen pflegte.

Coro, s. Chor.

Cor omnitonique (deutsch: alltöniges, ein mit allen Tönen versehenes Horn), nennt der Messinginstrumentenmacher Sax zu Brüssel das von ihm nach Art des Meifried'schen Cor à pistons erfundene Horn, das die Vorzüge dieses noch weit übertreffen soll. In No. 22 der „revue musicale" vom Jahre 1833 wird es beschrieben und gelobt, obgleich auch zugestanden, daß es noch einige Vervollkommnungen zu wünschen übrig ließe, namentlich was die leichtere Ansprache einiger Töne betreffe. Uebrigens soll es das beste Orchesterhorn seyn, das mit allen seinen Vorzügen, durch alle Zuthaten von Röhren u. s. w. dennoch nichts am natürlichen Tone des gewöhnlichen Horns verloren hat. Es ist leichter zu transportiren, als die gewöhnlichen Hörner und auch wohlfeiler, was ebenfalls zu seiner Empfehlung dient.

Corona nennen die Italiener das Zeichen der Fermate, s. dies.

Corosa, s. Tactstrich.

Corps de voix (franz.), die Fülle oder der Umfang der Stimme, s. Umfang.

Corpus (lat. — der Körper) nennen die Instrumentenmacher den Kasten eines Clavier- oder Geigeninstruments, und bei Blasinstrumenten das Rohr oder vielmehr den Raum, in welchem der Ton gebildet wird, mit der Einschränkung jedoch, daß darunter nichts Anderes als nur dieser Kasten und dieser Raum, bei Clavierinstrumenten also nicht zugleich auch die Tasten u. s. w., bei Geigeninstrumenten nicht das Griffbrett, der Hals und bei Blasinstrumenten nicht das Mundstück, die Klappen u. s. w. mit verstanden wird.

Corradini, Nicolo, auf seinen Werken Musicae Praefectum in

Academia animosorum genannt, war Organist am Dome zu Cremona um 1620 und ein seiner Zeit viel beliebter Componist, von dessen Werken aber jetzt nur noch einige vierstimmige französische Canzonen bekannt sind. Dieselben wurden zu Venedig gedruckt.

Correa, 1) Henrique Carlos, Capellmeister an der Cathedralkirche zu Coimbra, geb. zu Lissabon am 10. Febr. 1680, war zu seiner Zeit als Componist in Portugal sehr beliebt. Er schrieb viele Messen, Responsorien, Motetten, Miserere's u. s. w., welche Machado in seiner Bibl. Thl. 2 pag. 446 alle namentlich aufführt. — 2) Fr. Manoel C. war ein Carmelitermönch und Capellmeister an der Cathedralkirche zu Saragossa um 1620, geb. zu Lissabon 1590. Von seinen Werken ist nur noch eine einzige fünfstimmige Motette („Adjuva nos Deus") auf der Königl. Bibliothek zu Lissabon vorhanden. Alles Uebrige ist verloren gegangen.

Correctorium, s. Stimmhorn.

Correpetitor (franz. Correpetiteur) heißt an Theatern derjenige Musiker, welcher theils den Sängern und Choristen die Opernstimmen einstudirt und jeden Einzelnen zur Probe vorbereitet, theils auch die Ballette mit den Tänzern privatim probirt und wiederholt, damit dieselben mit den Hauptmelodien ihrer Tanzmusik näher vertraut werden, und schon, ehe es zu den Hauptproben geht, wissen, wie sie sich zu derselben zu verhalten haben. Es leuchtet ein, daß zu einem solchen Geschäfte nicht blos ein Mann von gründlicher und umfassender musikalischer Bildung, sondern auch von Ausdauer und vieler Geduld gehört.

Corrette (nicht Corretti und auch nicht Corette, wie ihn Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon nennt), Michel, war Chevalier de l'ordre du Christ und Organist des Herzogs von Angoulème zu Paris, blühete hauptsächlich in den 80ger Jahren des vorigen Jahrhunderts als Clavier- und Violinvirtuos, und Lehrer auf seinem Instrumente. In jener Zeit gab er auch mehrere Schulwerke heraus, die jedoch später durch ähnliche Werke des Conservatoriums gänzlich verdrängt wurden. Vor einem derselben, betitelt „Le maitre de Clavecin pour l'accompagnement, méthode théorique et pratique etc." befindet sich eine kurze unterhaltende Geschichte der französischen Instrumentalmusik. Compositionen hat er wenige geschrieben; was davon erschien, ist älter als jene theoretischen Werke.

Corri, dessen Vorname auf seinen Compositionen bald D., bald N. angegeben wird und dessen Geburtsjahr unbekannt ist, studirte als junger Mensch die Composition bei Porpora in Neapel von 1763 bis an seines Meisters Tod 1767, hielt sich dann 1770 als geschmackvoller Sänger und beliebter Componist in Rom auf, und begab sich 1774 nach London, wo gleich darauf seine einzige namhaft gewordene Oper aufgeführt wurde. Busby in seiner von Aug. Michaelis verdeutschten allgemeinen Geschichte der Musik sagt im 2ten Theile S. 517 von ihm: die nächste Theaterzeit (1774 bis 1775) begann mit „Alessandro nell'Indie" von Corri, einem jungen Tonsetzer von einigem Verdienst. — F. G. Kiesewetter erwähnt ihn nicht in seiner „übersichtlichen Geschichte unserer heutigen Musik", sogar nicht in dem Namenverzeichniß der Uebersicht der Epochen, welche doch im Laufe der Erzählung nicht angeführte Tonsetzer, Lehrer und Schriftsteller enthält, die sich in jeder Epoche hervorgethan haben. Er hat ihn also nicht unter diese gerechnet. Auch Dr. Peter Lichtenthal in Mailand, dessen Dizionario e Bibliografia della musica in Italien als Orakel der Musiker gilt, bringt nichts weiter von ihm vor, als „Corri (—), compositore ed editore di musica a Londra:

The art of fingering the Harpsicord. London. Corri." — Die meisten Nachrichten von ihm hat uns Gerber's Fleiß hinterlassen. Er erzählt doch wenigstens noch, daß C. in Gemeinschaft mit dem berühmten Clavierspieler Dussek (s. dies.) seit 1797 eine eigene Notenstecherei in London errichtet hat, wo ihre eigenen und fremden Werke gestochen wurden. Sie nannten sich Notenhändler des Prinzen von Wallis und des Herzogs von York. Es muß diese Handlung mindestens 1796 im Gange gewesen seyn. Außer seiner in London gedruckten Oper und der Anweisung zur Fingersetzung auf dem Claviere enthalten seine Compositionen nichts Bemerkenswerthes; sie bestehen aus kleinen Gesängen und Clavierstücken, englischen und schottischen Liedern, im Ganzen 25 Hefte. C. ist in London gestorben, ohne daß wir sein Todesjahr irgendwo angezeigt gelesen haben. — Auch von C's Familie erwähnt Gerber nur noch, daß seine Tochter sich an J. L. Dussek etwa 1792 verheirathete. Sie war erste Sängerin an dem großen Professionalconcert zu London und wurde dort unter die vorzüglichsten Pianoforte- und Harfenspielerinnen gerechnet, für welche beide Instrumente sie auch 9 Kleinigkeiten drucken ließ, unter denen 3 Sonaten op. 1 (für das Pianoforte) noch das Bedeutendste waren. Mad. Dussek muß die älteste Tochter C's gewesen und ihm viel früher als drei andere Töchter geboren worden seyn, wenn die allenthalben zusammengelesenen Nachrichten nur einigermaßen in gute Uebereinstimmung gebracht werden sollen. Wir finden von dreien seiner Töchter folgende in keinem Lexicon angezeigte Notizen: Alle drei waren vom Vater musikalisch gebildet und vorzüglich zu Sängerinnen erzogen worden. Die älteste hieß Fanny; diese (nirgends die älteste, nur im Vergleiche mit den beiden anderen die ältere genannt) hatte das Glück, von der Catalani bemerkt und auf ihre Kunstreisen mitgenommen zu werden. Zum ersten Male wird 1816 von Hanover aus ihrer mit der Catalani gedacht als einer jungen, sehr braven Sängerin. C. F. G. Schwenke in Hamburg fand ihre Stimme sehr hübsch, nur sey sie noch zu sehr Anfängerin und zu ruhiger Natur. Auch in Frankfurt a. M., wo sie mit der Catalani sang, wünschte man ihr mehr Leben, was sie bei fortgesetzter Bildung zu einer trefflichen Sängerin machen würde. Lange war es still von ihr, bis 1821, wo von London aus Rühmliches von ihrem Gesange berichtet wurde. 1823 unternahm sie mit ihren beiden jüngeren Schwestern eine Kunstreise nach Deutschland. Die ersten Nachrichten kamen aus Straßburg, wo sie sich als Sängerin der Königl. italienischen Oper in London und als einzige Schülerin der Catalani einführte, allein auch hier ihrer Kälte wegen wenig gefiel; nur ihre schönen, runden und gleichförmigen Triller rühmte man. In demselben Jahre ließ sie sich mit ihren beiden Schwestern in München hören, allein nur in Rossini's Musik. Auch hier befriedigte sie als Amenaide im „Tancred" wenig. Ihre Stimme hingegen wurde als ächter Contralt schön gefunden. Darauf wendete sie sich nach Italien, wo sie mit dem Baritonisten Paltoni sich vermählte und 1825 in Bologna ausgezeichnet wurde. Hier muß sie in ihrer Kunst bedeutend gewonnen haben. 1827 trat sie in Madrid als erste Sängerin mit großem Beifall auf. Im August desselben Jahrs debutirte sie in Wien als Rosina in Rossini's „Barbier von Sevilla", und man meldete von ihr, sie sey ein angenehmer Ersatz für die verlorene Lalande gewesen. Ihre Stimme, Kunstfertigkeit und ihr Vortrag wurden so befunden, wie es einer Prima Donna absoluta zusteht. In ihren übrigen Leistungen wurde nicht minder beifällig von ihr gesprochen. In Mailand gefiel sie 1828 sogar neben Lablache. Besonderen Beifall erntete sie in den so viel gesungenen Rode'schen Variationen, welche sie dort in einer Oper

einlegte. 1830 ließ sie sich mit ihrem Gemahl in drei Extraconcerten in Leipzig hören, von denen das zweite und dritte außerordentlich besucht waren. Man fand sie hier ausgezeichnet; ihre Stimme, obgleich nicht von bedeutender Höhe, schön, voll und stark; ihre Fertigkeit groß, den Gesang mit halber Stimme sehr lieblich, den Triller prächtig und überhaupt ihre Verzierungen stets geschmackvoll. Sie schien sich am meisten nach dem Vorbilde der Fodor neben der Catalani gebildet zu haben; Alles in italienischer Weise, allein überall mit der wirksamsten Besonnenheit ihre Mittel sicher gebrauchend. Die Stimme ihres Mannes war nicht Baß, sondern Bariton, nicht eben klangvoll; Buffoarien sang er noch am besten. In mehreren deutschen Städten erhielten sie rauschenden Beifall. Man gab sie damals für eine geborne Schottländerin aus, was wir dahin gestellt seyn lassen. Man sagt, ihr Vater sey italienischer Singlehrer in Edinburg gewesen, wo sie etwa 1793 geboren worden sey. Das Geburtsjahr ist offenbar zu früh angegeben, denn als sie mit der Catalani reiste, war sie noch ein sehr junges, noch nicht völlig ausgebildetes Mädchen, so daß wir ihr Geburtsjahr gegen 1798 setzen müssen. Ihr Vater kann auch nicht lange in Edinburg geblieben seyn, so daß sie mindestens noch als sehr junges Kind wieder nach London gekommen und dort gebildet worden ist. Sie setzten ihre Reise nach England fort, wo die Sängerin gleichfalls großen Beifall erhielt. Von jetzt an scheint die Stimme im Abnehmen zu seyn; die Beurtheiler von Paris aus ꝛc. geben nicht mehr so vortheilhafte Nachrichten von ihren Leistungen. Jetzt lebt sie in Italien und erhält noch immer an mehreren Orten Beifall. — Von den beiden jüngeren Schwestern haben wir nichts zu berichten.

G. W. Fink.

Corsi, Graf Giacomo, ein großer Beförderer der Musik und selbst vortrefflicher Musiker, lebte zu Florenz in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, und ist nebst seinen Freunden, Pietro Strozzi und Giovanni Bardi, als Schöpfer der Oper in der seitdem beibehaltenen Form und Einrichtung anzusehen. Das Weitere darüber unter dem Art. Oper. Irrig wird ihm von einigen Literatoren Bardi's Abhandlung über die Musik der Alten und die Kunst, gut zu singen, zugeschrieben.

Corteccio, Francesco, ein berühmter Madrigalen- und Motettencomponist, war seit 1526 Canonicus und Organist an der S. Lorenzkirche zu Florenz, dann seit 1538 Capellmeister des Großherzogs Cosmi I., und starb im Mai 1571. Burney besaß eine Motette von ihm, die er nicht sehr lobt. Dieselbe war, wie alle übrigen Werke C's (ausgenommen einige Responsorien, die in Florenz erschienen) in Venedig gedruckt.

Cortona, Antonio, Componist der Opern „Amor indovino", welche 1726, und „Marianne", welche 1736 in Venedig zur Aufführung kamen, war Organist in Venedig und seiner Zeit als Operncomponist bei den Italienern sehr beliebt; doch ist von allen seinen übrigen Werken nichts mehr bekannt. Von der letzten Oper besaß Reichardt die Partitur in Abschrift.

Corybant, s. Dactyli idaei.

Cosakisch, s. Kosakisch.

Cosimi, Nicolo, Violinvirtuos, wurde geboren zu Rom 1660, lebte seit 1702 in London, wo er mehrere Violinsolo's componirte, die später zu Amsterdam gedruckt wurden. 1720 kehrte er wieder in seine Vaterstadt zurück, und starb daselbst 1724. Sein Instrument galt für das schönste, welches man bis dahin in England gesehen und gehört hatte, weshalb es

nach seinem Tode durch Corbett wieder dorthin gebracht und für einen hohen Preis verkauft wurde, wie Burney im 3ten Bande seiner Geschichte pag. 559 erzählt.

Cosmas, Hierosolymitanus, Bischof zu Majuma, lebte um 730, und ist merkenswerth als der Erfinder gewisser Tonzeichen, womit er den Choralgesang und dessen Intervalle bemerkte, da man zu seiner Zeit noch nichts von den Noten wußte. Auch mehrere Hymnen auf die größten Festtage des Jahrs soll er componirt haben, von denen aber jetzt nichts mehr vorhanden ist.

Cosmus, der bekannte Stammvater der Medici, der große, reiche Handelsmann und gelehrte Freund der Künste und Wissenschaften, wird in der Geschichte der Oper (s. dies.) auch als einer der ersten Beförderer derselben genannt, und somit als eine für den dramatischen Künstler höchst merkenswerthe Person.

Cossoni, Carlo Donato, Componist des 17ten Jahrhunderts, lebte zu Bologna als Academico Faticoso und Oberorganist an der dasigen Petroniuskirche, und gab viele Werke in den Druck, von denen aber nur noch einige achtstimmige und fünfstimmige Psalmen bekannt sind, die 1667 und 1668 zu Bologna erschienen.

Costa. Von dieser portugiesischen Tonkünstlerfamilie giebt uns hauptsächlich Machado in seiner Bibl. Lusit. Nachricht, nur nicht so ausführlich, als es wünschenswerth wäre. Das Wichtigste haben schon Forkel und Gerber daraus mitgetheilt, so daß wir beim Mangel bestimmterer Nachrichten nur noch wenig hinzufügen können. Mehrere dieser Männer trieben die Tonkunst aus Liebhaberei neben anderen Beschäftigungen. Die merkenswerthesten von ihnen sind:

Costa, Alfonso Vaz da, lebte als junger Sänger in Rom, von den Besten seiner Zeit hochgeschätzt. Dieser talentvolle Mann wurde darauf nach Badajoz als Capellmeister, von da in gleicher Anstellung nach Avila berufen, wo er zu Anfange des 17ten Jahrhunderts starb. Seine Kirchencompositionen, von Johann IV. gekauft, werden in der Königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt.

Costa, Andre da, trat 1650 in den Dreifaltigkeitsorden, wurde von den Königen Alphons VI. und Pedro II. als Harfenspieler und Componist gleich hochgeschätzt, und starb 1685. Seine mehrstimmigen Kirchenwerke werden gleichfalls in der Königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt.

Costa, Felix Joseph da, geboren zu Lissabon 1701, war Jurist und erholte sich mit der Dichtkunst und Musik. Einige Gedichte sind gedruckt worden; über Tonkunst hinterließ er ein theoretisches Werk, dessen bloßer Titel uns nicht merkwürdig seyn kann, da man nicht einmal weiß, wo es aufbewahrt wurde oder noch wird.

Costa, Francisco da, wird als Theoretiker und Componist gerühmt; er starb zu Lissabon 1667.

Costa e Sylva, Francisco da, kirchlicher Componist und Capellmeister einer Cathedrale zu Lissabon, wo er am 11ten Mai 1727 starb. Seine Werke sind unbekannt bis auf die Titel, deren Abschrift uns nichts hilft. Es sind vier-, acht- u. eilfstimmige Messen, Misserere's ꝛc. darunter, auch mit Instrumentalbegleitung.

Costa, Victorino da, zu Lissabon, ließ zwischen 1730 bis 40 daselbst drucken: Arte do canto chaõ para uzo des Principiantes. 8.

Costa, Abt, geborner Portugiese, wird von Burney als Meister auf

der Guitarre gerühmt, den er 1772 in Wien fand, wo er schon früher gelebt hatte. Burney schildert ihn in seinem Tagebuche einer musikalischen Reise (2r Bd. S. 209 der deutschen Uebersetzung) so: „Dieser Abate ist ein sonderbarer Musiker, der es für sich zu klein hielt, in fremde Fußtapfen zu treten, und also sowohl als Componist wie als Spieler sich einen neuen Weg bahnte, der unmöglich zu beschreiben ist. Alles, was davon zu sagen, ist, daß er mehr Sorgfalt auf Harmonie und ungewöhnliche Modulationen verwendet, als auf Melodie; und daß es immer wegen der vielen Bindungen und Brechungen schwer ist, die Tactart ausfindig zu machen. Indessen thut seine Musik, wenn sie gut gespielt wird, eine sonderbare und angenehme Wirkung; dabei aber ist sie allzusehr ein Werk der Kunst, um anderen als gewohnten Ohren ein großes Vergnügen zu gewähren. Er besitzt eine eben so große Liebe zur Unabhängigkeit als Rousseau; so arm er ist, schlägt er doch jeden Beistand von dem Kaiser mit Unbiegsamkeit aus." Er spielte vor Tische zweierlei Tactarten zugleich mit zwei verschiedenen Melodien, ein Andante 3/4 und Presto 4/4 aus F-Dur. — 1820 wurde von Wien aus eines sehr angenehmen Guitarristen erwähnt, der öffentlich mit Beifall spielte; wahrscheinlich ein Nachkomme derselben Familie. — Auch in Italien gab es Einige dieses Namens, unter welchen vorzüglich genannt wird

Costa, Hier. Maria, welcher um 1650 blühete; als Operncomponist zeigte er sich mit seiner Ariodante, „gl'Incanti d'Ismeno", was 1655 zu Genua Aufsehen erregte. Auch seine Intermezzi fanden vielen Beifall. Er hat auch Kirchenwerke drucken lassen, als Motetten und Litaneien. — Ferner führt Prinz in seiner Geschichte der Musik einen Lälio Costa an, welcher 1655 zu Rom als der größte Harfenspieler gerühmt wurde. — Gegen 1750 zeichnete sich in Neapel Rosa Costa als große Sängerin aus. — In Wien wurde 1818 ein Singmeister Costa genannt, welcher die berühmte Sängerin Borgondio unterstützte und auch mit ihr in Paveſi's komischer Oper „Ser Mercantonio" auftrat, den Vecchio burlato spielend. Seine Stimme war zwar fahl und klanglos; er wußte aber doch durch geschickt declamatorischen Vortrag und gutes Spiel sich Eingang zu verschaffen. G. W. Fink.

Cotillon, eigentlich der Renntanz, der erste Grad des Veitstanzes, ist in neuerer Zeit nichts anderes, als eine aus mehreren Reprisen bestehende Melodie, nach welcher im raschen Tripeltacte getanzt oder vielmehr auf allerlei Weise gerannt und gesprungen wird; öfters nimmt man dazu auch eine Reihe von verschiedenen Walzern oder sonstigen im 3/4 oder 3/8 Tacte stehenden Tanzmelodien.

Cottonius, Johannes. Die Lebenszeit dieses alten Tonlehrers wird verschieden angegeben: Einige setzen dieselbe in's zwölfte Jahrhundert, Andere noch früher; jünger war er keines Falles. Auf der Antwerp'ner und Leipziger Bibliothek befindet sich ein Manuscript von ihm: „Musica ad fulgentium episc. anglorum." In einem andern Briefe „De musica sacra", welchen der Abt Gerbert im 2ten Bande seiner Sammlung musikalischer Schriftsteller pag. 230 anführt, handelt der Verfasser von der Unbestimmtheit der Tonzeichen (Neumen), indem der Eine dieselben höher, der Andere tiefer annehme. Er nennt darin die Tonzeichen: Punctum, Apostropha, Varga, Bispunctum und Tripunctum.

Cotumacci, Don Carlo, Capellmeister am Conservatorium S. Onofrio zu Neapel, wurde geboren 1698, und starb 1773, war ein Schüler von Scarlatti und Nachfolger des Durante. Man rühmt ihn als einen der vorzüglichsten Orgelspieler seiner Zeit und fruchtbarsten Kirchencompo-

niſten; auch eine Abhandlung über das Accompagnement und eine andere über den Contrapunct ſoll er geſchrieben haben, wie Burney im 1ſten Bd. ſeiner Reiſen behauptet.

Couac nennen die Franzoſen den ſogenannten Kicks bei der Hoboe, der gleichſam in einem Umſchlagen des Tones beſteht, wenn dieſer im Inſtrumente bleibt und das Rohr allein in Vibration geſetzt wird.

Coulé, ſ. Schleifer.

Country-Dance, ſ. Engliſcher Tanz.

Coup d'archet heißt bei den Franzoſen der Bogenſtrich (ſ. dieſ.).

Couperin. Unter dieſem Namen verehren die Franzoſen eine muſikaliſche Künſtlerfamilie ſeit faſt 200 Jahren, deren meiſte Glieder ſie, neben ihren Charpentier und Sejan ꝛc., zu den größten Organiſten Frankreichs zählen, was freilich nicht ſo viel als in Deutſchland ſagen will. Zuerſt zeichneten ſich drei Brüder aus, Louis, François und Charles, die wir nach ihrer Familie ordnen wollen. 1) Louis Couperin, der älteſte der drei Brüder, wurde im Städtchen Chaume in Brie 1630 geboren, und nicht allein unter die größten Organiſten ſeines Landes, ſondern auch unter die trefflichſten Clavier- und Gambenmeiſter gezählt, war Königl. Organiſt zu Verſailles u. Königl. Kammervirtuos auf der Viola, hinterließ keine Kinder und ſtarb ſchon 1665. Man hat von ihm 3 Hefte Suiten für das Clavier, die nicht gedruckt und ausdrücklich für Kenner beſtimmt ſind. — 2) Franz, zweiter Bruder, war in Paris hauptſächlich als Lehrer des Claviers und als Spieler der Compoſitionen ſeiner beiden Brüder berühmt. In ſeinem 62ſten Jahre wurde er von einem Wagen umgefahren, woran er um 1694 ſtarb. Seine Kinder waren: a) Louiſe, geb. 1676, gute Clavierſpielerin und Sängerin an der Königl. Capelle, ſtarb 1728. — b) Nicolas, geb. 1680, von ſeinem Vetter Franz im Orgelſpiele unterrichtet, dem er auch als Organiſt zu St. Gervais und an der Königl. Capelle zu Verſailles folgte. Nicolas ſtarb 1748 und hinterließ einen ihm in der Kunſt ganz ähnlichen Sohn — Armand Louis, der ſein Nachfolger im Amte wurde. Ihn hörte Burney am 18ten Jul. 1770 ein Te Deum begleiten, wobei er große Fertigkeit des Spieles und des Regiſtrirens bewies. Er hielt ihn für einen Mann zwiſchen 40—50 Jahren; meint, daß ſein Geſchmack nicht ſo modern geweſen ſey, als es ihm wünſchenswerth ſchien, rechnet ihn aber doch unter die großen Meiſter. Die Orgel zu St. Gervais war damals neu, von Cliquart erbaut, und ſchön. — Er vermählte ſich mit einer ſehr beliebten Clavier- und Orgelſpielerin, Eliſabethe Antoinette Blanchet, Tochter eines berühmten Claviermachers. Ihre drei Kinder, zwei Knaben und eine Tochter, erbten alle das muſikaliſche Talent ihrer Aeltern ſo, daß ſie ſich ſchon in ihrer Jugend auszeichneten. Dieſe haben den Ruhm der Familie bis in die neueſte Zeit in Paris erhalten. — 3) Charles C., der jüngſte der drei Brüder, wird im Orgel- und Clavierſpiel ſeinen Brüdern an die Seite geſetzt. Sein Tod erfolgte zu Paris 1669. Größer und berühmter noch als Alle wurde ſein Sohn — François C., geb. 1668, geſt. 1733. Er wurde von einem Freunde ſeines Vaters treulichſt unterrichtet und machte ſolche Fortſchritte, daß er bald vorzugsweiſe geprieſen wurde. Beſonders wurde ſein Vortrag auf der Orgel von ſeinen Landsleuten außerordentlich erhoben, ſo daß er le Grand hieß. Im Jahre 1700 erhielt er die Organiſtenſtellen zu Verſailles und St. Gervais. Seine Compoſitionen erſchienen damals den Leuten zu ſchwerfällig, werden aber von Reichardt ſehr gerühmt.

Was am meisten für seine Clavierwerke spricht, ist die Werthschätzung, die ihnen J. Seb. Bach angedeihen ließ. Besonders behielt Bach Vieles von der Art des Vortrags bei, die Franz C. erklärend seinen Clavierwerken vorgesetzt hatte. 1713 waren nach Adlung fünf Hefte Pièces de Clavecin herausgegeben, denen auch Adlung schöne Gedanken zuschreibt. Es erschien auch von ihm eine Methode des Clavierspiels „l'art de toucher le Clavecin y compris 8 Préludes.“ Damals war der Gebrauch des Daumens, den Seb. Bach einführte, noch nicht aller Orten bekannt. — Seine übrigen Compositionen sind Concerte für die Viola, Motetten, Klagelieder, Cantaten u. dgl. Seine beiden Töchter waren gleichfalls geschickte Spielerinnen. Die älteste, Marie Anne, wurde Bernhardinernonne zu Maubuisson und machte sich als Organistin in der Abtei beliebt. Die jüngste, Margarethe Antoinette, wurde als Claviervirtuosin in der Königl. Capelle angestellt. †b.

Coupillet oder Goupillier (wie Gerber ihn in seinem alten Tonkünstlerlexicon nennt), um 1683 Königl. Capellmeister zu Versailles, war vorher Capellmeister an der Kirche von Meaux. Als Ludwig XIV. sämmtliche Componisten seines Landes einlud, Motetten von ihrer Composition einzuschicken, um darnach vier Capellmeister aus ihnen zu wählen, erhielt C. den Preis, nebst Lalande, Colasse und Minoret. Später aber zeigte es sich, daß nicht er, sondern Desmarets der eigentliche Componist seiner Preismotetten war, welches er dem Könige selbst gestand. Die öffentliche Meinung nöthigte ihn darauf, sein Amt zu verlassen. Der König verzieh ihm und schenkte ihm nicht allein einen jährlichen Gnadengehalt, sondern auch ein einträgliches Canonicat. Desmarets aber durfte demselben nicht wieder vor die Augen kommen, weil er sich für die große Gefälligkeit hatte bezahlen lassen.

Coupiren oder abkürzen bezeichnet in der Musik theils die Abkürzung des Hauptsatzes einer Composition, besonders einer Fuge, wenn deren Hauptthema in dem Verfolge des Satzes nicht ganz vorgetragen, sondern nur ein Theil davon genommen und einige Tacte durchgeführt oder nachgeahmt wird; und theils wieder, als besonderer Kunstausdruck, das sogenannte Abstoßen (s. dies.) der Töne. GS.

Couplet (franz.) — Strophe, in der Musik eigentlich jede Strophe eines Liedes, die nach der Melodie der ersten Strophe gesungen wird (Refrain); doch wird häufiger damit eine Art kleiner Arien bezeichnet, von fröhlichem und munterem Character, wodurch dieselben sich von der gefühlvolleren Romanze unterscheiden. Nur der französischen Oper gehören derartige Couplets an. Die komische Oper, so wie sie auf den Märkten von St. Laurent und St. Germain begann, war Anfangs nichts anderes, als das heutige Vaudeville. Die Couplets waren darin die Hauptsache, und es läßt sich daher leicht erklären, warum dieselben noch jetzt Lieblingsspiegen der Franzosen sind. — Eine andere Bedeutung dieses Worts stimmt ziemlich mit dem überein, was man Variation nennt, indem man damit auch wohl eine veränderte melodische Verzierung oder Ausschmückung der Hauptmelodie bezeichnet. Streng genommen sollte Couplet nichts anderes heißen, als die eigenthümliche Melodie, die eine besondere Strophe erhält. Wenn man das Wort in einer anderen Weise gebrauchen will, so werden daher am schicklichsten die Zwischensätze eines Rondo damit benannt, indem dieselben gewissermaßen eine besondere Strophe des musikalischen Gedichtes ausmachen. M.

Courante (deutsch eigentlich Corrente) ist eine veraltete französische Tanzmusik mit vielen laufenden Figuren (daher auch der Name), im 3/2 oder 3/4 Tact. Dieselbe bestand aus zwei Theilen, fing mit einer kurzen Note im Auftacte an und verlangte einen ernsthaften, aber mehr gestoßenen als geschleiften Vortrag in mäßig geschwinder Bewegung. Ehedem wurde sie häufig bei Kunsttänzen auf der Bühne angewendet; jetzt findet man sie nur noch in den alten Suiten, wo sie immer auf die Allemande folgt. Nach Mattheson's Meinung soll sie den Character der süßen Hoffnung an sich tragen, und daher sowohl etwas Herzhaftes, als auch etwas Verlangendes und Erfreuliches in sich enthalten haben. Zum Beweise seiner Behauptung theilt er in seinem „vollkommenen Capellmeister" Thl. 2. Hauptst. 13 eine alte Courante mit, welche dann auch Koch in seinem musikalischen Lexicon, der Melodie nach, abdrucken ließ.

Courmont, Madame la Comtesse bas de, als Emigrantin, Sängerin und Virtuosin auf dem Claviere berühmt unter dem Namen Mad. de Siesly, wurde durch Armuth zur Musik getrieben, da ihr Gemahl, von dem sie sich schon vor der vorletzten Revolution als eine sehr junge Frau scheiden ließ, ihr keinen Unterhalt verschaffen konnte. Ihr erster Lehrer war der berühmte Sänger David. Während der Revolution flüchtete sie sich nach London, sang dort in mehreren Concerten, und ging darauf nach Wien und Berlin, wo sie 1796 bei der Opera buffa angestellt wurde. Sie galt für eine der interessantesten und talentvollsten Personen ihres Geschlechts. In musikalischer Hinsicht war sie sehr gebildet; ihr Clavierspiel nannte man fertig und ausdrucksvoll, nicht weniger ihren Gesang. Auch als Componistin von verschiedenen Clavierſachen, Liedern, und selbst von einem Theil der Oper „Armide" bewährte sie ihren Ruf. 20.

Couronne (franz.) — das Ruhezeichen, s. Fermate.

Courtain, Orgelbauer in Burg-Steinfurt, und nach Vogler's Zeugniß einer der größten Meister seiner Kunst, wovon auch die in den Jahren 1790 bis 1800 in den Domkirchen zu Osnabrück und Oldenburg von ihm erbauten Werke die sichersten Beweise geben.

Courteville, Raphael, Mitglied der Königl. Capelle und erster Organist an der Kirche St. James zu Westminster um die Mitte des 17ten Jahrhunderts, ward seiner Zeit auch als Gesangscomponist und als der Verfasser von vielen Flötensachen sehr geschätzt. — Sein Sohn und Nachfolger, ebenfalls Raphael C. genannt, spielte auch als politischer Schriftsteller eine bedeutende Rolle, ohne dabei seine Kunst auch im Mindesten nur zu vernachlässigen. Er componirte viele Violinduo's, einige Orgelsachen und Verschiedenes für die Flöte.

Courtney, Virtuose auf der Sackpfeife (von den Engländern Irisspipe genannt), machte gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu London viel Aufsehen, und versuchte es auch 1802, sich in Deutschland hören zu lassen, wo er aber sein anerkennungswerthes Bestreben an einem geläuterten Geschmacke scheitern sehen mußte.

Cousin, Jaques, ist Niemand anders, als Jacques Reigny Beffroy (s. dies.), der aus eigener Liebhaberei jenen Namen auf mehrere seiner Compositionen setzte.

Cousineau, Vater und Sohn, Harfenspieler und Harfenbauer in Paris, welche auch beide für ihr Instrument componirten. Der Vater, Harfenist der Königin und später auch an der großen Oper, übergab 1782

der Königl. Academie der Wissenschaften und Künste eine Erfindung zur Verbesserung der Harfe, die in einem Pedal zur besseren Hervorbringung des Forte und Piano bestand, die gut befunden und öffentlich mitgetheilt wurde. Sie ist aus dem Journal encyclopedique desselben Jahres in Cramer's Magazin (1r Bd.) abgedruckt (nicht übersetzt) worden. Er wurde in Frankreich noch 1785 unter die vorzüglichsten Harfenvirtuosen gezählt. In Allem stand ihm sein Sohn zur Seite, der gleichfalls als Harfenspieler an der großen Oper angestellt wurde. Schon 1780 hatte derselbe sein erstes Werk zu Paris drucken lassen: „IV Sonates pour la Harpe av. accomp. de Violon", dem dann gegen 10 Hefte für die Harfe eingerichteter Musik folgten. Nur die siebente Nummer macht eine Ausnahme: „Premier Concerto pour la Harpe". Desgleichen ist von ihm bei le Duc in Paris erschienen: „Méthode de Harpe". Uebrigens gab er in Gemeinschaft mit seinem Vater eine Monatsschrift heraus, die Harfenstücke enthielt, unter dem Titel: „Feuilles de Terpsychore", von welcher 1798 der 15te Jahrgang erschien. Beide, Vater und Sohn, waren auch als Lautenmacher berühmt. Zu den Verbesserungen, die sie an dem Mechanismus der Harfe anbrachten, soll vorzüglich der berühmteste Harfenspieler jener Zeit (bis 1800), d'Alvimare, viel beigetragen haben. †

Cousser (im Deutschen zuweilen auch Kuffer geschrieben), Johann Sigismund, der Sohn eines nicht unberühmten Cantors und Componisten aus Preßburg in Ungarn, geb. 1657, fand sehr bald in verschiedenen Capellen als Virtuose und Instrumentalcomponist sein Glück. Während seines sechsjährigen Aufenthalts in Paris genoß er noch den freundschaftlichen Unterricht des Alles vermögenden Lully. Sein lebhaftes und flüchtiges Temperament ließ ihn an keinem Orte lange verweilen, auch nicht, wo er in den glücklichsten Verhältnissen lebte, wie z. B. als Capellmeister zu Stuttgart und kurz darauf zu Wolfenbüttel. Daher kam es, daß er halb Europa durchreiste und namentlich in Deutschland keinen größeren Ort unberührt ließ. Die glänzendste Periode seines Lebens fällt in die Zeit von 1693 bis ungefähr 1697, wo er sich in Hamburg aufhielt und daselbst der Oper durch die Einführung der italienischen Gesangsweise mit der Composition der Opern „Erindo" (1693), „Porus" (1694), „Pyramus und Thisbe" (1694), „Scipio Africanus" (1695) und „Jason" (1697), und durch die erfolgreichste Reformation des Orchesters eine ganz neue glänzendere Gestalt gab (vergl. Mattheson's „vollkommenen Capellmeister" pag. 480). Die letzte Zeit seines Lebens brachte er in Großbritannien zu, erst zu London, wo er sich eine Zeitlang durch Unterricht und Benefizconcerte beschäftigte, und dann seit 1710 zu Dublin, zunächst als Capellmeister an der dasigen Cathedralkirche, endlich aber als Hofcapellmeister des Königs von Irland, in welcher Würde er denn auch 1727 daselbst starb. Von seinen übrigen Compositionen sind noch mehrere Oden und Serenaden, auch ein Werk: „Apollon enjoué, contenant six ouvertures de Théatre, accompagnées des plusieurs airs" (Nürnberg 1700) bekannt.

Cousu, Jean de, ein gelehrter französischer Contrapunctist, von dessen Arbeit Kircher (Musurg. pag. 627—634) eine vierstimmige Fantasie mittheilt, die so künstlich gearbeitet ist, daß keiner von all' den Sängern, welche sich im Anfange des 17ten Jahrhunderts, bis wohin E's Blüthezeit zurückfällt, zu Rom aufhielten, dieselbe prima vista zu singen im Stande war. Wahrscheinlich ist er auch der Verfasser von dem Werke: „La musique universelle, contenant tout la prattique et tout la théorie", von welchem Mersenne Nachricht giebt.

Cozzi, Carlo, Hoforganist zu Mailand in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, war geboren zu Parabiago im Mailändischen und in seiner Jugend Barbier; Fleiß und Talent aber ließen ihn bald zu einem der angesehensten Meister seiner Kunst werden. Er componirte mehrere achtstimmige Messen und Psalmen, auch viele andere vierstimmige Kirchensachen, und starb um 1659.

Cozzolani, Chiara Margarita, eine Nonne im Kloster di S. Radegonda zu Mailand, gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts, galt schon vor ihrer Einkleidung für die kunstfertigste und gebildetste Sängerin Italiens, und wußte diesen Ruf auch in ihrer ferneren Einsamkeit zu bewahren, namentlich durch die Composition vieler zwei-, drei- und noch mehrstimmiger Kirchensachen, als Motetten, Psalmen u. dgl. Sie starb 1653, nachdem auch Mehreres von ihrer Arbeit zu Venedig und an anderen Orten gedruckt worden war.

Cradias war ein altgriechischer Nomos für die Flöten, zum theatralischen Gebrauche bestimmt, von dessen besonderer Beschaffenheit aber sich bis jetzt keine Nachrichten mehr vorfinden. 48.

Cramer, Wilhelm, ein großer Violinvirtuos, in dem man die Kunst eines Lolli und Franz Benda vereinigt wissen wollte, wurde geboren zu Mannheim 1743, von dem älteren Kannabich gebildet, und war bis 1770 in der kurfürstlichen Capelle daselbst als erster Violinist angestellt. 1771 ging er nach London, wo er als erster Königl. Kammermusikus und Solospieler, Orchesterdirector und Concertmeister das glücklichste Leben führte. Er war von 1784 bis 1787 Director der großen Musikaufführungen, welche zum Andenken Händel's alljährlich in London veranstaltet wurden, und so viel Arbeit ihm dies und alle seine übrigen Geschäfte auch verursachten, dabei zugleich doch ein fleißiger Componist. Er schrieb mehrere Violinconcerte, Violintrio's und Solo's, die zu London erschienen, und auch in Deutschland die erwünschteste Theilnahme fanden. Er starb am 5ten October 1799, mehrere Söhne hinterlassend, von denen sich besonders Carl, Franz und Johann Baptist in der Kunst auszeichneten. — Carl C., dritter Sohn Wilhelms, wurde geboren in dessen zweiter Ehe 1783 zu London, und stand in dem Rufe eines vortrefflichen Fortepianospielers. — Franz C., der zweite Sohn aus erster Ehe, wurde geboren zu London 1780, und trat als Violinspieler in die Fußtapfen seines großen Vaters. — Ausgezeichneter jedoch als Vater und Brüder war der älteste

Cramer, Johann Baptista, einer der bewundernswürdigsten jetzt noch lebenden Clavierspieler und Componisten, nach Gerber im Jahr 1775 zu London, nach späteren berichtigenden Angaben aber schon vier Jahre früher zu Mannheim geboren.*) Als Knabe schon zeigte er ein ausgezeichnetes Talent für die Musik. Den ersten Unterricht empfing er von seinem Vater, doch als er anfing, den Kräften desselben zu entwachsen, wurde er Clementi übergeben, welcher den Knaben zwei Jahre lang fortgesetzt unterrichtete. Die Reisen dieses berühmten Virtuosen hinderten ihn jedoch an der Fortsetzung dieses Unterrichts, so daß sich C. vom dreizehnten Jahre an selbst weiter helfen mußte. Er hatte indessen schon so viel musikalische Vorbildung, daß ihm dies nicht schwer fallen konnte. Wie zu jener Zeit der Zustand

*) Beiläufig berichtigen wir hier die offenbar auf Druckfehlern beruhende Angabe des Conversationslexicons 7te Auflage 2r Bd. pag. 908, wornach Cramer's Vater 1759 gestorben, er selbst aber 1771, also zwölf Jahre später, geboren seyn soll. Wie oben bemerkt, ist die Jahreszahl 1759 in 1789 zu verwandeln.

der Musik überhaupt ungleich gründlicher war, als jetzt, so wandte sich auch C. nur den Werken besserer Meister zu, um seine Ausbildung als Virtuose wie als Musiker zu vervollständigen. Es waren die Arbeiten Händels, Bach's, des gelehrten Italiener's Scarlatti (dessen Claviercompositionen seiner Zeit sehr berühmt waren), Haydn's und Mozart's, mit denen er sich nächst dem, was sein Lehrer Clementi bis dahin geschrieben hatte, vertraut machte. Zugleich vernachlässigte er die theoretischen Studien nicht, sondern betrieb dieselben mit großem Eifer unter der Leitung des ausgezeichneten Carl Friedrich Abel, wobei er vorzüglich die Werke Händel's und Bach's, was Harmonie und Contrapunct anbelangt, und die theoretischen Schriften der Deutschen Kirnberger und Marpurg zum Grunde legte. Alle diese ernsten Studien haben ihre wohlthätigen Folgen für Cramer's spätere Leistungen gehabt, denen jeder Kenner, selbst bei manchen Mängeln, die gründliche musikalische Durchbildung auf der Stelle ansehen muß. Ein neuer Beweis mehr, welch' einen wohlthätigen Einfluß das Studium des strengen Satzes auf die freiesten, ja sogar phantastischen Formen übt. In späteren Zeiten verdankte C. in dieser Beziehung dem gelehrten Musiker Dr. Crotch ohne Zweifel sehr Vieles, obwohl derselbe einige Jahre jünger war als er. Es konnte nicht fehlen, daß C. in seiner zweiten Vaterstadt London sehr bald einen ausgezeichneten Ruf gewann, und mit diesem zugleich Gold in Menge. Dieser Umstand hat ihn vermuthlich gehindert, größere Kunstreisen zu unternehmen, und sich auch in fremden Ländern heimisch zu machen. So ist er denn im Ganzen nur dreimal, und zuletzt im Jahr 1834 auf dem Continent gewesen, und zwischen seiner zweiten und dritten Reise liegt, wenn wir uns recht erinnern, ein Zeitraum von mehr als fünfundzwanzig Jahren. Auf der letzten Reise hat er, so viel uns bekannt geworden, nur in Paris öffentlich gespielt, wie denn überhaupt die ganze Ausflucht nur eine kürzere war. Daher kömmt es denn, daß nur Wenige in Deutschland, welches doch stolz auf diesen Künstler seyn darf, den Ruf desselben als Virtuos durch eigenes Urtheil bestätigen können. Nichts destoweniger ist er, sowohl nach dem, was sich aus den Claviercompositionen dieses Meisters entnehmen läßt, als durch die Berichte der ausgezeichnetsten Künstler, die ihn gehört, auf das allgemeinste verbreitet worden. C's Spiel zeichnet sich vor allem durch eine erstaunenswürdige gleichmäßige Ausbildung beider Hände, und man möchte sagen aller Finger, aus. Seine Stärke besteht besonders darin, gleichzeitige figurirte u. melodische Sätze mit äußerster Klarheit u. Hervorhebung des Characters und Ganges aller einzelnen Stimmen zu spielen, ohne dadurch dem Ganzen Schaden zu thun. Er besitzt eine außerordentliche Kunst in der Bindung der Mittelstimmen, die er, und gewiß mit Recht, für äußerst wesentlich zu einer wahrhaft vollendeten Kunstleistung hält. Damit vereint er Elasticität des Anschlags, unerschütterliche Sicherheit und besonders schönen Vortrag des Adagio's. Indessen scheint er bei demjenigen Grade der Ausbildung für das Instrument stehen geblieben zu seyn, der etwa unmittelbar vor dem Einfluß dessen, was Hummel geleistet, die höchste Höhe des Clavierspiels bildete: ein Zeitpunkt, in welchem man freilich eine gewisse Gattung moderner Passagen noch nicht anwendete, der aber in anderer Weise so ausgezeichnet war, daß man wohl anzunehmen geneigt seyn dürfte, das Clavierspiel habe seit jener Zeit eher Rück- als Fortschritte gemacht, nämlich Schlechteres für Besseres, welches man aufgegeben, eingetauscht. Daher erklärt es sich, daß C. in neueren Zeiten öffentlich weniger glänzte und im Beifall beim Publikum, welches immer der Mode huldigt, einem Kalkbrenner, Moscheles und andern großen Spielern nachstehen mußte, ohne

deshalb geringeren Werth's zu seyn, als diese. Erstaunenswürdig ist C's Stärke im vom Blatte lesen, worin er besonders dadurch eine solche Uebung erhalten hat, daß er sich es zum Gesetz machte, alles neu Erscheinende durchzuspielen. So ist er denn im Stande, die schwierigsten Virtuosenstücke ohne Anstoß vom Blatt zu spielen, nur daß er sich freilich bei einzelnen Passagen, die eine besondere Fingersetzung erfordern würden, die Freiheit einer erleichternden Abänderung nimmt, die derjenige, welcher den Noten nicht folgt, indessen nicht bemerken kann; auch tritt dieser Fall nur äußerst selten ein. Gleich ausgezeichnet ist C. im Fantasiren, jedoch weniger für ein größeres Publikum, als für Musiker, da er fast immer in einem sehr ernsten, künstlich verwickelten Style spielt, so daß man beinahe zu glauben geneigt wäre, er trage vorbereitete Stücke in der Weise seiner Etuden für's Pianoforte vor. Was C. als Componisten anbelangt, so ist er hauptsächlich durch diese letztgenannten Werke berühmt geworden, wiewohl er in seinen Publicationen für das Instrument bis gegen Opus 80 vorgerückt ist. Und darunter befinden sich nicht so leichte Arbeiten, wie man jetzt auf wahrhaft lächerliche Weise mit dem „Opus" zu bezeichnen pflegt, sondern es sind meist ausgeführte gediegene Compositionen, als Concerte, Sonaten u. dgl. Der gedachten Clavieretuden giebt es vierundachtzig an der Zahl, die zu Anfang in zwei Sammlungen erschienen sind, späterhin aber durch sehr viele Ausgaben vervielfältigt wurden. Dieses Werk hat Epoche in der Geschichte des Clavierspiels gemacht. Eine Zeit lang war es das einzige in seiner Art, und wurde so für das neuere Clavierspiel fast dasjenige, was Bach's „wohltemperirtes Clavier" seiner Zeit für diejenigen war, welche sich dem Instrument widmeten, und was es für einen gewissen Styl, und namentlich für das Orgelspiel, noch heutigen Tages ist. Jetzt hat C. freilich unzählige Nachahmer gefunden, und es giebt keinen Clavierspieler von nur einigem Rufe, der nicht unter irgend einem verwandten Titel Etuden herausgegeben hätte, welche zum Theil für die Mechanik ähnliches leisten, ja oft (wie z. B. die von Aloysius Schmid) systematischer geordnet sind; allein in dem Grade schön, abwechselnd, reich in der Harmonie ist keine Sammlung, wie die von C. Selbst der „Gradus ad Parnassum" von Clementi steht ihnen in dieser Beziehung nach, und wenn Ludwig Berger's „zwölf Uebungen" allerdings an und für sich vorzüglichere Musikstücke sind, so ist doch theils die Anzahl zu gering, um C's reicher Sammlung das Gegengewicht zu halten, theils muß man bedenken, daß C. die Gattung schuf, in welcher Berger mit Glück weiter bildete. Der Letztgenannte stellt selbst C's Verdienst außerordentlich hoch, und hat eine Ausgabe der ersten 42 Etuden mit vollständigem Fingersatze, der bei C. theils nur selten angedeutet, theils in der That nicht immer zweckmäßig gewählt ist, veranstaltet. Von den übrigen Compositionen C's läßt sich das Gute nicht im gleichen Maaße sagen. Größere Formen wußte er zwar zu beherrschen, aber nicht reich genug mit Gedanken zu erfüllen; möglich, daß er sich zu einseitig in dem von ihm geschaffenen Etudenstyl hineingearbeitet hat und so die Freiheit verlor, welche andere Kunstformen fordern. Seine Sonaten, seine Concerte sind steif; sie sind künstlich, mit musikalischen Fähigkeiten zusammengesetzt worden, aber nicht lebendig, weshalb man sie denn auch in der Clavier spielenden Welt wenig beachtet hat. Doch zeichnen sich einzelne Stücke, und darunter namentlich Rondo's und Schlußsätze, die sich der Form der Etude nähern und viel Picantes, oft Humoristisches in einem kleinen Raume zusammenzudrängen haben, sehr vortheilhaft aus. — Dies die Bedeutung C's für die Musik des Tages. Ohnstreitig ist sein Name einer der gewichtigsten für

das Publikum, und das ist viel; mehr aber noch ist es, daß der Musiker ihn mit gleicher Achtung nennt und anerkennen muß. L. R.

Nicht zu der obigen Familie gehörend, zeichneten sich noch aus:

Cramer, Carl Friedrich, geb. zu Quedlinburg 1752, studirte auf der Universität zu Göttingen Theologie und Philosophie, war Mitglied jenes Bundes geistreicher Jünglinge, eines Bürger, Voß, Hölty u. A., und ward 1775 Professor der Philosophie zu Kiel, wo er seit 1782 auch der musikalischen Kunst seine Aufmerksamkeit schenkte, und deren Literatur mit mancherlei vortrefflichen Werken bereicherte. Dahin gehören namentlich „das Magazin der Musik" von 1783 bis 1789; ferner die Uebersetzung von Rousseau's sämmtlichen musikalischen Werken; die „Polyhymnia" (eine Sammlung von Opern und Singcompositionen berühmter Meister in Clavierauszügen mit kritischen Vorreden und deutschem Texte); die „Flora" (ein ähnliches Werk von kleineren Clavier- und Gesangsstücken); „kurze Uebersicht der Geschichte der französischen Musik" (Berlin bei Nellstab 1786); und „Baggesen" (Kiel 1789). Nach Ausbruch der französischen Revolution ging er 1794 nach Paris und etablirte daselbst 1796 eine angesehene Buchhandlung, in der er bis an seinen Tod, am 9ten Dec. 1807, mit bestem Erfolge thätig war.

Cramer, Johann Thielemann, Herzogl. gothaischer Capell- und Kammersopranist, wurde geb. zu Bittstedt im Gothaischen, und gehörte als gelehrter Künstler unter die seltenen Erscheinungen. Dies bezeugt unter Anderem auch die hohe Achtung, mit welcher ihm Marpurg einst Sorgen's „Anleitung zum Generalbasse" öffentlich zur Beurtheilung vorlegte. Er starb als ein alter Mann 1793 zu Gotha, eine zahlreiche und ausgesuchte Bibliothek hinterlassend. 51.

Cranz, Heinrich, auch Crantius, wird von Prätorius als Erbauer der Orgel in der St. Blasiuskirche zu Braunschweig 1499 genannt, eine der ersten, die namhaft gemacht werden. Wie viele Werke wir aber auch dieses Mannes wegen nachgeschlagen haben, Näheres über ihn haben wir nicht gefunden. †b.

Crassineau, s. Literatur.

Crecquillon, Thomas, ein berühmter niederländischer Contrapunctist aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, war Capellmeister des Kaisers Karl V. und gab viele mehrstimmige Messen, Canzionen, Motetten, Lamentationen u. dgl. heraus, von denen sich noch einige auf der Bibliothek zu München befinden.

Credo ist der dritte Theil einer Messe, dessen Text (das Glaubensbekenntniß) mit diesem Worte anfängt. In großen Messen theilt es sich noch in andere Tonstücke, die ausführlicher behandelt werden. Nach einer, gewöhnlich pomphaft eintretenden, Introduction folgt hier nämlich das fromme und fast choralmäßig andächtig gehaltene Incarnatus, dann das Crucifixus, dessen Character sich durch Anklänge an Melancholie und fromme Schwärmerei auszeichnet, und endlich das freudevolle Resurrexit, das gewöhnlich den harmonischen Glanz und den überraschenden Tonschimmer der Einleitung wieder aufnimmt. Das Weitere unter dem Artikel Messe.

Creed, s. Melograph.

Crembalum (lat.) — das Brummeisen, s. Maultrommel.

Cremona, s. Amati.

Crepitaculum oder **Crepitagillum** (lat.) — die Klapper, s. dies. und auch **Tintinnabulum**.

Crepundia heißen im Lateinischen, als Gesammtausdruck, alle Klapperinstrumente, von welcher Art dieselben nun auch seyn mögen.

Crescendo (ital. und ausgesprochen Creschendo), abgekürzt: cresc. oder cres., heißt zunehmend, wachsend; daher crescendo il forte (abgek. cres. il f.) oder crescendo sin al forte — zunehmend, wachsend bis zum Forte; bezieht sich also immer auf die Tonkraft, und bedeutet ein allmähliges Zunehmen derselben, ohne auffallenden Contrast der einzelnen Grade. Reichardt (über die Pflichten des Ripienvioliniſten) nennt dies dasjenige für unsere Empfindung, was die anziehende Kraft des Mondes für's Meer ist, die schaffende Kraft nämlich der Ebbe und Fluth. Für den einzelnen Virtuosen ist die Ausführung des C. leicht, schwer aber, ungeheuer schwer für ein ganzes Orchester, wenn gleich nicht unmöglich, was unter Anderem die Orchester in Berlin, im Conservatorium zu Paris und auch in Stuttgart beweisen. Es ist dasselbe keine willkührliche Manier oder Verzierung, sondern als wirklicher musikalischer Redeaccent bedingt in der rhythmischen Thätigkeit des, dem Tonstücke unterliegenden, und durch den Vortrag desselben auszudrückenden Gefühles. Nicht gewagt erscheint daher auch wohl die Behauptung, daß kein Spieler das C. mit seinem Gegensatze (Decrescendo) so wie alle übrigen Grade der Stärke und Schwäche des Tones hervorzubringen im Stande seyn wird, der nicht von der, in der Tondichtung vorherrschenden, Empfindung völlig durchdrungen ist. Vergl. hierüber den Art. Rhythmus. Es ist nöthig, daß das C. immer alle Grade der Schwäche und Stärke des Tones durchgeht: es kann bei dem piano, bei dem poco piano, bei dem pianissimo, bei dem mezzo forte und auch wohl bei dem forte anfangen und bis zu dem fortissimo hinaufsteigen. Es ist nicht Regel, daß mit dem C. zugleich auch ein geringes Eilen verbunden ist, doch ist das gewöhnlich bei schnelleren Passagen oder Noten von kürzerem Zeitwerthe, und immer fast bei aufwärtssteigenden Läufen der Fall, wenn diese crescendo vorgetragen werden sollen; weniger bei langsamerem Tempo und absteigenden Noten. In jedem Falle aber läßt sich das C. auch mit dem Calando u. dergleichen Bezeichnungen verbinden. Wo das C. mit einem accelerando verbunden seyn soll, ohne durch das Gefühl und die sogenannte Präcision im Vortrage sich von selbst zu ergeben, da pflegt auch zuweilen zu stehen il tempo crescendo, d. h. mit der Kraft des Tones soll zugleich auch das Zeitmaaß oder die Bewegung zunehmen. Hat schon die genaue Ausführung des einfachen C. viel Schwieriges, so muß dies noch mehr bei einer solchen combinirten Bezeichnung der Fall seyn, namentlich für ein Orchester, indem hier in allen Stimmen die wachsende Geschwindigkeit der Bewegung von Note zu Note völlig gleichzeitig geschehen, und mit den Graden der zunehmenden Kraft des Tones in völlig gleichem Verhältnisse stehen muß. Allerdings kann der Componist die Durchführung eines solchen Prozesses dadurch erleichtern, daß er in dem Falle in jeder der vorhandenen Stimmen nur eine Art von Tonfigur beibehält, allein auch überdem noch bleibt Vieles dem geläuterten Geschmacke und der Kunstfertigkeit der ausübenden Spieler überlassen. — Wo das einfache C. sich nur auf wenige Noten oder kürzere Stellen bezieht, wird es auch wohl durch das sogenannte Anschwellungszeichen (<) angedeutet. Der erste Componist, welcher das ital. Wort crescendo zum stehenden technisch-musikalischen Kunstausdrucke erhob, war Jomelli. — Mit dem Namen Crescendo belegte auch der Hofrath Bauer (nicht Brauer, wie Häu-

ser und andere Lexicographen berichten) in Berlin das von ihm 1775 erfundene mit Drahtsaiten bezogene Clavierinstrument in pyramidalischer Figur, 8½ Fuß hoch, 3 Fuß breit und 18 Zoll tief, mit 5 Octaven und 3 Zügen, welche durch den Fuß regiert wurden, und vermittelst welcher 8 Veränderungen im Tone hervorgebracht werden konnten; ein vierter Zug verschob die Claviatur in dem Maaße, daß das ganze Instrument in jedem Augenblicke um einen und auch um zwei Töne höher transponirt werden konnte. Ein anderes von ihm erfundenes Fortepiano der Art nannte er Crescendo royal. Dasselbe hatte die Gestalt eines kleinen Claviers mit Hämmermechanik, war 4 Fuß lang, 16½ Zoll tief, und ging vom tiefen C bis zum dreigestrichenen f. Vom eingestrichenen c aufwärts waren Flöten von angenehmem Tone unter dem Corpus angebracht, unter welchen wieder einige Pedale lagen, durch die sich das ganze Instrument sechsmal verändern ließ. — dr.

Crescendo-Koppel, s. den folg. Artikel.

Crescendo- auch Decrescendo-Zug, Schweller, engl. Swel, Windschweller, Gazeschweller, ein Orgelregister, durch das der Orgelton biegsam gemacht, d. h. verstärkt oder geschwächt werden kann. Die erste Spur davon findet sich 1) in Mattheson's „musica crit." Thl. 2, S. 150, wo er sagt, daß in der Kirchenorgel zu St. Magnus in London der Klang beim Aushalten der Töne immer mehr und mehr verstärkt werden könne. 2) Adlung „musikal. Gelahrtheit" S. 607 sagt, daß Schröter in Nordhausen eine Art von Crescendo-Zug erfunden habe, der in einem tieferen Drucke der Tasten bestand, was vermöge mehrerer übereinanderliegender und zusammenhängender Spielventile bewirkt wurde. 3) in Adlung's „mus. mech. Org." Thl. 1, S. 83, wo er sagt: „es kann das Cornet d'Echo gar mit einem besonderen Kasten von Brettern bedeckt werden. Und in diesem Falle kann, wenn der Deckel des Kastens beweglich und so eingerichtet ist, daß er durch einen besonderen Zug mehr oder weniger aufgehoben und wieder niedergelassen werden kann, der fortdauernde Ton einigermaßen schwellend, d. h. verstärkt und wieder geschwächt werden." Nach dieser Idee umgab der Abt Vogler in allen Orgeln, welche unter seiner Leitung reparirt, umgeschaffen oder neu erbaut wurden, einzelne Orgelabtheilungen mit vier hölzernen Wänden, die vermöge einer über ihnen liegenden, sie gehörig verschließenden, zum Einsaugen des Tones mit Frieß gefütterten Decke, welche vermöge eines Fußtrittes durch den Orgelspieler gehoben und wiederum niedergelassen werden konnte, im ersteren Falle ein schwaches Crescendo, im zweiten Falle ein ebenfalls nur schwaches Derescendo erzeugten. Er nannte diese Vorrichtung Dachschweller. So lange sich das Dach nicht wirft oder eintrocknet (vollkommen anschließt), ist es von recht guter Wirkung; geschieht aber das Eine oder das Andere, so hört seine Wirkung ganz auf. Dies, so wie daß der Orgelspieler, der den Zug mit seinem Fuße dirigiren, oft festhalten muß und dadurch beim Spielen des Pedales sehr gestört wird, und daß eine solche Vorrichtung kostspielig, nur kurze Zeit von Nutzen seyn kann, sind die Gründe, weshalb diesen Zug Niemand, der ihn genau kennt, in jetziger Zeit disponiren wird. Eben so verhält es sich mit Vogler's Jalousie- oder Thürschweller, der zur Biegung des gesammten Orgeltones bestimmt war, u. deshalb gleich hinter den Prospectpfeifen der Orgel angebracht werden mußte. Derselbe war im Allgemeinen so eingerichtet, wie es die bekannten Jalousien vor den Fenstern der Wohnhäuser sind, nur mit dem Unterschiede, daß die schmalen Bretter in Falzen eingreifen, daher sie völlig wie eine Wand verschlossen und mit

Frieß oder einem sonstigen wollenen Zeuge belegt waren. Um die verlangte Wirkung zu erhalten, mußte die Orgel nicht nur von allen Seiten, sondern auch über sich verschlossen seyn, mit welcher Decke die Jalousiewand in genauer Verbindung stand. Daß hierdurch der Orgelton, dem nicht nur die Repercussion vom Kirchengewölbe aus, die so sehr zur Verstärkung und Verbreitung desselben beiträgt, sondern auch die freie Verbreitung durch die Fronte der Orgel fehlte, durch diese Vorrichtung schwächer und dumpfer werden mußte, als er es ohne diese war, ist leicht zu beurtheilen. Diese Schweller, selbst wenn sie im besten Zustande waren, bewirkten nie das ppp, welches Vogler so laut rühmte und auf dem Papiere so deutlich und klar darstellte, daß es jeder Leser zu hören glaubte; auch konnte es dadurch nie bewirkt werden, weil sich die Kraft des Tones einer mit allen Registern angezogenen und gespielten Orgel nicht zwischen hölzernen Wänden wie Flüssigkeit in eine Flasche einspunden läßt. Noch führte Vogler einen dritten Schweller (Windschweller, Gazeschweller) ein. Er ließ ihn auf zweierlei Arten verfertigen: 1) Es wurden auf dem Hauptcanale, in einem durch die Oberwand desselben gemachten Einschnitte, drei mit sehr enger Gaze überzogene, in den Einschnitt gehörig passende Rahmen, die mit dem Hauptcanale pulpetenartig, also so mit Leder verbunden waren, daß der Canal keinen Wind verlieren konnte, dicht neben einander gestellt. Vermöge eines sich über dem Pedale befindlichen Trittes wurden diese Rahmen nach und nach heruntergezogen und so der zu den Pfeifen strömende Wind nach und nach geschwächt, wodurch der Ton zwar nach und nach schwächer, aber auch nach und nach tiefer wurde. 2) Ein mit Gaze halb überzogener, am unteren Theile mit einem Brette bis zur Hälfte hin ausgefüllter Rahmen lag horizontal im Hauptcanale und wurde durch einen über dem Pedale liegenden Tritt vom Orgelspieler, wenn ein decrescendo hervorgebracht werden sollte, niedergetreten, in welchem Falle der Rahmen sich aus seiner horizontalen, bis zu einer perpendikulären Richtung hin begab und dann, wenn diese erreicht war, nur noch so viel Wind zu den Pfeifen kommen konnte, als die Gaze, welche die Hälfte des Rahmens einnahm, durchließ. Die Wirkung beider Schweller auf den Ton der Orgel war der gleich, als wenn man einem Singenden den Hals nach und nach zuschnürt und es ihm allmählig immer mehr und mehr an Luft fehlt. Wer diese Schweller kennt, disponirt sie gewiß nicht, wenigstens nicht zu Labialpfeifen; eher wären sie mit Vorsicht, d. h. daß die Gaze den Canal nicht ganz verschließt, zu Stimmen mit freischwingenden Zungen zu benutzen, deren Ton sich durch schwächeren Wind nicht so leicht wie der der Labialpfeifen vertieft und ängstigend wird. Außer diesen giebt es den Compressionsschweller. Er ist folgendermaßen construirt: ein kleiner Orgelbalg (Hülfsbalg) wird vermöge einer drückenden stählernen Feder (daher auch Druckbalg genannt) nach Willkühr zusammengedrückt, wodurch der Wind nach Belieben verstärkt oder geschwächt werden kann. Ein solcher Hülfsbalg wurde von Fried. Kaufmann an seinem von ihm erfundenen Chordaulodion zuerst angebracht; er ist um 20 Theile kleiner als der zum Instrumente nöthige große Blasebalg, und bestimmt, den Wind, den er aus dem großen Balge, vermöge eines Ventiles erhält, das sich dann öffnet, wenn der Hülfsbalg sinkt, den Pfeifen nach und nach schwächer oder stärker zuzuführen. Die Kraft der auf den Balg drückenden Feder wird nach Belieben dermaßen durch einen Zug geschwächt oder verstärkt, daß der Wind um 7 Grade verstärkender und bis zu 3 Grad abnehmender Kraft geliefert und so ein bedeutendes Crescendo und Decrescendo erzeugt werden kann (mehr hierüber Leipz. musikal. Zeitung 1823

S. 21). Hiermit verbindet er eine Art von Jalousie-Schweller, der so eingerichtet ist, daß er die Töne der Labialpfeifen, wenn er sich verschließt, bei dem pp um so viel erhöht, als sie durch den verschwächten Wind sinken und erhält so vollkommene Reinheit bei cresc. und decres. Im Jahre 1815 entdeckte Hr. Kaufmann noch eine andere Art, die Pfeifen zu compensiren, nämlich: er brachte am Ende der Pfeife ein Loch an, welches sich öffnet und schließt und wodurch die Compensation bewerkstelligt wurde. Gottfr. Weber schlägt in der Cäcilia 11. Bd. pag. 303 zur Compensation der Töne bewegliche Bretter vor, die sich dem oberen Theile der Labialpfeifen nähern und entfernen sollen, im ersteren Falle den Ton erniedrigen, im zweiten erhöhen. Da diese Vorrichtung aber nicht nur den Character der Stimmen umgestalten würde, in dem sich der Ton offener Pfeifen von dem der halb- oder doch zum Theil gedeckten bedeutend unterscheidet, diese Vorrichtung überdem bei ganz gedeckten Pfeifen nicht anwendbar ist, so bemerkt Wilke hierauf in derselben Zeitschrift Bd. 16 pag. 65: daß in dieser Hinsicht leichter und auf alle Labialpfeifen, sie mögen offen, ganz oder halb gedeckt seyn, zu wirken wäre, wenn vor ihren Aufschnitten, denen gleiche Höhe gegeben werden kann, eine bewegliche Leiste angebracht würde, welche die Höhe hat, daß sie sich, wenn sie in die Höhe geschoben wird, sämmtlichen Labien der Pfeifen einer Stimme so nähern kann, daß diese um so viel als nöthig ist, im Tone vertieft werden. Das Heben und Zurückhalten der Leisten kann durch eine mit Keilen (Fröschen) versehene Registerstange um so leichter bewirkt werden, als diese leicht so anzubringen ist, daß sie quer über die Windlade, unter vorgenannten Leisten laufen, und diese vermöge der sich darauf befindlichen Frösche heben und beim Zurückziehen wieder sinken lassen kann. Auch machte man den Versuch, die Spielventile in mehrere Theile zu theilen, wo sich diese dann beim Spielen nach und nach öffneten und der so nach und nach in größerer Quantität in die Canzellen einströmende Wind eine Art von cresc. erzeugte, wodurch aber ein unerträglich jäher und sehr tiefer Fall der Tasten entstand. — Noch giebt es den Claviaturschweller, oder Crescendo-Koppel. Er besteht darin, daß bei gekoppelten Manualen und bei einer gewissen Tiefe des Fingerdruckes, zuerst die Tasten desjenigen Manuales, worauf gespielt wird, und dann die damit verbundenen Tasten der anderen Manuale nach und nach ansprechen, was aber mehr ein fz. als cresc. giebt. Er wurde im Jahre 1736 vom Orgelbauer Moreau für die Johanniskirche zu Gollda verfertigt und verlangt einen, zu dem dazu gehörenden Anschlage, sehr geübten Spieler. Ferner wird auch Crescendo-Koppel gesagt, wenn es der Orgelspieler in seiner Gewalt hat, den Ton der Orgel durch schnelles Anziehen der Register nach und nach zu verstärken. — Endlich giebt es noch ein Cresc. in der Orgel, das aber nicht einem einzelnen Tone Biegung giebt, sondern sich nur auf die allmählige Verstärkung der von unten nach oben hin gehenden Octaven bezieht. Es heißt Progressio harmonica, und ist eine gemischte Stimme, deren Chöre mit dem Steigen der Octaven sich um einen Chor vermehren. Z. B. von C zweichörig zu 2 u. $1\frac{1}{3}'$; von c—h dreichörig zu 2, $1\frac{1}{3}$ u. 1'; von eingestr. c—h vierchörig zu 2, $1\frac{1}{3}$, 1 und $\frac{1}{2}$'chörig, die dann so bis zur letzten Taste durchgeht. Zweckmäßiger und den Discant schön füllend wirkt sie, wenn sie, wie vorher, auf C zu 2 und $1\frac{1}{3}'$ disponirt wird, auf c aus 4 also 2', auf eingestr. c aus 8', also von eingestr. c an 4 Fuß hinzutritt, wo sich dann auf C die Töne eingestr. g und eingestr. c, auf c zweigestr. g, zweigestr. c und eingestr. c, auf eingestr. c dreigestr. g, dreigestr. c, zweigestr. c und eingestr. c ergeben, die dann durchgehen.

Crescentini, Girolamo, geb. in Urbania bei Urbino. Es ist merkwürdig, wie wenig genau die Berichterstatter sich um die Lebensverhältnisse auch sehr berühmter Künstler bekümmern. Das Geburtsjahr C's ist eben so unbestimmt gelassen, als es seine letzten Lebensverhältnisse sind, nachdem er in Neapel am Conservatorium angestellt worden war. Selbst da, wo man mit dem größten Rechte genauere Aufschlüsse sucht, wird man völlig unbefriedigt bleiben. So hat z. B. Dr. Peter Lichtenthal in Mailand, der doch für Italiener hauptsächlich unsern Forkel und Gerber übersetzte und manches Neue hinzufügte, in seinem Buche „Dizionario e Bibliografia della musica" den berühmten Sänger nicht einmal erwähnt, ob es ihm gleich nicht zu schwer gewesen wäre, nähere Nachrichten über ihn einzuziehen. Wir müssen also seine Jugendgeschichte übergehen und ihn gleich in Rom 1788 als fertigen Castraten ansehen, wo er in der Opera seria als erster Sänger oder als Musico auftrat. 1790 hörte man ihn mit großem Beifalle in Padua und Verona; 1794 in Venedig. 1797 trat er zum ersten Male in Deutschland und zwar in Wien auf, wo er gleich so ungemein bewundert wurde, daß man ihn nur mit einem andern hochberühmten Castraten jener Zeit, Marchesi, vergleichen mochte. 1799 erregte er die lebhafteste Theilnahme in Lissabon, wo man ihn in seiner Kunst ganz unvergleichlich fand, was noch nicht das Höchste sagt, weil damals der Zustand der Musik in Lissabon nicht hoch angegeben werden kann, da man außer der Violinspielerin Girbini und unserm, einige Zeit sich dort aufhaltenden, Bernh. Romberg keinen einzigen Tonkünstler hatte, der nur einigermaßen ausgezeichnet gewesen wäre. Nicht minder glänzte er darauf in Spanien, von wo aus er sich wieder in sein Vaterland begeben zu haben scheint. 1804 sahe man ihn zum zweiten Male in Wien, wo er am 28sten April in Zingarelli's „Romeo und Julie" auftrat. Hier erregte er einen wahren Beifallssturm. Man schrieb von hier aus: „C. ist ohne Zweifel einer der ersten Sänger, die jetzt in Europa leben. Seine Stimme, die er mit kluger Zurückhaltung zu gebrauchen weiß, ist unbeschreiblich angenehm, rund, rein, biegsam; seine Manieren sind höchst kunstreich, dabei nie überladen, stets ästhetisch schön. Besonders hinreißend ist das verstärkte Schweben seiner Stimme." Auch sein Spiel wird als eben so angenehm und feurig gerühmt, ja man schrieb ihm oft wahre Kunstbegeisterung zu. Nur in seinen tieferen Tönen fand man einen kleinen Mangel. Ganz vorzüglich brachte die allgemein bekannte Arie in „Romeo und Julie" „Ombra adorata" die Versammlung in Entzückung, und die er deshalb nicht selten wiederholen mußte. Wir lassen es dahingestellt seyn, ob die Nachricht des Conversationslexicons Grund hat, welches versichert, man habe nach Wiederholung dieser Arie ein paar künstliche Tauben aus der Wolkenmaschinerie herabschweben sehen, welche dem Sänger einen Lorbeerkranz aufsetzten. Wir haben in mehreren Nachrichten aus jener Zeit wohl großes Lob, allein nichts dergleichen angezeigt gefunden. Desto gewisser ist, was nicht angegeben wird, daß C. zum Kaiserl. Cammersänger und Hofsingmeister erhoben wurde. Mit Erlaubniß des Hofes unternahm er noch in demselben Jahre eine Kunstreise nach Italien. Nicht lange nach seiner Abreise wurde ganz Wien durch die schreckliche Mähr in Trauer gesetzt, C. sey von seinem Cammerdiener mit dem Rasiermesser ermordet worden. Es ergab sich aber bald, daß ein junger Mensch sich mit der Erzählung vom Kehlabschneiden einen Spaß gemacht hatte. 1805 kehrte er zu aller Freude nach Wien zurück und trat zuerst wieder in Cimarosa's „Horazier und Curiazier" auf, eine Oper, die man, wie die meisten italienischen auch aus

der guten Zeit, keineswegs unter die characteristischen zählen kann. Auch Zingarelli's „Romeo und Julie" kann eben so wenig charactervoll als harmoniereich genannt werden. Allein eben in solchen Opern, die eine allgemeine Stimmenanmuth zulassen und den characteristischen Ausdruck mehr in Gebehrden als in den Gesang legen, zeigt sich die Meisterschaft solcher Sänger am liebsten und für das große Publicum am eingänglichsten. Es gehört weder von der einen noch von der andern Seite große Tiefe dazu. Mit jeder Vorstellung wuchs C's Ruhm; man fand ihn völlig einzig in seiner Kunst. Nur hatte man nicht lange das Vergnügen, ihn zu besitzen, denn als Napoleon siegreich in Wien einzog, gefiel ihm C. so, daß er mit anderen Kunstschätzen von Wien nach Paris versetzt wurde. Napoleon machte ihn zu seinem Hofsänger an seiner Privatcapelle, mit einem Gehalte von 30,000 Livres. Umsonst hatten sich die Franzosen gefreut, ihn oft auf ihren Theatern zu bewundern; der Kaiser hatte ihm zur Schonung seiner Stimme das häufigere Auftreten gänzlich erlassen. 1809 hatte C. im März auf dem Hoftheater in der Oper „Romeo und Julie" gesungen. Napoleon war davon so befriedigt worden, daß er ihm nach der Vorstellung das Ordenskreuz der eisernen Krone nebst einem ansehnlichen Geschenk überreichen ließ. Solche und ähnliche Gunstbezeugungen hatten dann auch bald die Folgen, die in der Regel sich zeigen: man bemerkte bald, wie aus dem Sänger immer mehr ein vornehmer Mann wurde; seit 1811 ließ er sich vor dem Pariser Publicum gar nicht mehr öffentlich hören, nur am Hofe. Diesen Kunstverlust hatten also die Franzosen schon überstanden, als Napoleons Stern unterging. C. ging nach Italien und privatisirte daselbst, 1816 hauptsächlich in Rom. 1817 war er in Neapel angekommen, wo man sich vergeblich schmeichelte, ihn auf dem Theater St. Carlo zu hören. Nur bei außerordentlichen Veranlassungen entschloß er sich zuweilen in Privatzirkeln zu singen. Unter Anderem geschahe es in Bologna, wo er zufällig mit der Catalani zusammentraf, mit welcher er das Duett aus Zingarelli's „Romeo und Julie" sang: „Dunque amato mio ben." Dieser gänzlichen Zurückgezogenheit entsagte er seit dem Frühlinge 1825 und wirkte von jetzt an als Lehrer seiner Kunst. Man hatte ihn in Neapel zum Director des Gesanges am Königl. Musikcollegium ernannt, mit einem monatlichen Gehalte von 120 Ducati (etwa eben so vielen sächsischen Thalern) und freier Wohnung. Seitdem schweigen die Nachrichten über ihn. — In seinen besten Jahren hatte er sich auch als Componist der Welt gezeigt, doch nur in 2 Heften kleiner Gesänge nach italien. Weise. Das erste Heft brachte „XII Ariettes italiennes comp. par. Jér. Cresc., arrangées pour la Guitarre." Sie sind leicht, fließend, halten sich durchaus nur in den Mitteltönen, kaum einen Stimmumfang von $1^1/_2$ Octave fordernd. So auch das 2te Heft von 6 Arietten, italienisch und deutsch, mit Begleitung des Pianoforte oder der Guitarre (bei Simrock). Sie gefielen um der Berühmtheit des Sängers und um ihrer Leichtigkeit willen, sind jedoch etwas monoton und zeichnen sich nicht sonderlich aus. Man hat ihm nachgesagt, er sey der eigentliche Componist der berühmten Arie „Ombra adorata", welche Zingarelli nur instrumentirt und in seine Oper „Romeo e Giulietta" eingelegt habe; allein ein gültiger Gewährsmann ist nicht angegeben worden; auch ist C's Compositionstalent keineswegs groß. Sein bestes, viel gebrauchtes und noch immer sehr nützliches Werk erweist ihn als einen einsichtsvollen Lehrer der Gesangskunst; es ist „Racolta di esercizi per il canto" — oder „Recueil d'exercices pour la Vocalisation musicale" —, verdeutscht: Uebungen für die Singstimme ohne Worte, mit einer Vorerin-

nerung, die viel Lesens- und Beachtenswerthes enthält (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel). Noch jetzt werden sie einem gebildeten Sänger und jedem, der es werden will, als ein Schatz erscheinen, dem sie viel verdanken, sobald sie ihn nur gut gebrauchen lernen wollen. G. W. Fink.

Creticus ist ein Tonfuß von einer langen, kurzen und wieder darauf folgenden langen Note. Es ist dabei nicht nöthig, daß die beiden langen Noten dem Tactwerthe nach sich völlig gleich sind; daher kommt der C. am häufigsten im $\frac{6}{8}$ Tacte vor; kann jedoch auch im $\frac{4}{4}$ und noch mehr im $\frac{3}{4}$ Tacte statt haben, wenn nämlich die darin gesetzten Tonstücke nicht im Auftacte anfangen.

Crexus, ein altgriechischer Tonkünstler, Citharoede, von Plutarch und anderen alten Schriftstellern als ein merkenswerther Verbesserer der siebensaitigen Lyra, als der Erfinder der Instrumentalbegleitung zum Gesange und selbst als ein für seine Zeit großer Virtuos auf der Lyra erwähnt. Bis auf ihn spielte man als Begleitung auf den Instrumenten Note für Note mit, so wie sie der Sänger sang; er war der Erste, der ein selbstständiges, von der Singstimme abweichendes Accompagnement einführte, so einfach auch dasselbe gewesen seyn mag. 48.

Cribrum — ein Sieb. So wird ein fertiges Fundamentalbrett oder auch die obere Verspundung, wenn sie mit ihren Windführungen versehen ist, genannt, weil selbe zum Behufe der nöthigen Windleitungen regelmäßig durchlöchert ist, und somit einige Aehnlichkeit mit einem Siebe hat. Auch die schmalen Schleifen in dem Clavecin, in welchen sich die sogenannten Springer oder Docken bewegen, damit sie nicht aus ihrer Richtung kommen, pflegt man Cribra zu nennen.

Cricchi, Domenico, ein berühmter Buffosänger, Bassist, blühete um 1740 auf den meisten italienischen Theatern; 1750 stand er in Königl. Preußischen Diensten, und sang auf dem kleinen Theater zu Potsdam; 1752 kehrte er in sein Vaterland zurück, und von da an mangeln alle zuverlässigen Nachrichten über ihn.

Croche, der französische Name der Achtel-Note.

Croft, William, geb. 1677 zu Nether Eatington in Warwickshire, kam seiner schönen Sopranstimme wegen unter die Chorknaben der Königl. Capelle, wo er das Glück hatte, von dem damals geehrten Dr. John Blow in der Tonkunst unterrichtet zu werden. Sein Fleiß und seine guten Anlagen verschafften ihm bald die Liebe seines Meisters, dem er so aufrichtige Dankbarkeit bewies, daß sich zwischen Beiden ein dauerndes Freundschaftsverhältniß bildete. Nach dem Verluste seiner Discantstimme wurde er zuvörderst als Organist an einer zu St. Anna neu errichteten Orgel angestellt; 1700 zum außerordentlichen Mitgliede der Königl. Capelle ernannt, und 1707 an Jerem. Clarke's Stelle College seines Lehrers, dem er als Organist 1708 folgte. Dazu wurde er noch zum Chordirector und Componisten der Königl. Capelle erhoben. Um seinen neuen Geschäften desto ungetheilter vorzustehen, trat er seine Organistenstelle zu St. Anna 1711 ab. Von jetzt an richtete sich sein Streben auf Kirchenmusik, worin er auch bald unter seinen Landsleuten sich einen Namen machte. Früher hatte er von seinen Jugendarbeiten drei Hefte Sonaten bekannt gemacht, im Ganzen 12, die sich vor anderen nicht auszeichneten. 1712 gab er, noch ohne seinen Namen, heraus „Divine harmony", blos aus den vorzüglichsten, in der Westminsterabtei üblichen Gesangstexten bestehend, deren Vorrede die in England herrschende Weise der Kirchenmusik beschreibt. Seine Anthems und andere geistliche Compositionen gefielen so sehr, daß er zu Oxford

1715 die Doctorwürde erhielt. Wenn dies auch in England nicht so viel sagen will, als in Deutschland, so mußte doch auch dort eine Probearbeit eingereicht und aufgeführt werden. Sie bestand aus einer englischen und lateinischen Ode, die er in Musik brachte und so beifällig aufführte, daß sie noch in demselben Jahre sehr schön gestochen wurde, unter dem Titel „Musicus apparatus academicus.“ Sein Hauptwerk ist „Musica sacra, or select Anthems in Score, for 2, 3, 4, 5, 6, 7 and 8 Voices etc. London 1724“, in 2 Fol. B. Stets eifrig in Erfüllung seiner Obliegenheiten als Organist und Tonsetzer hinterließ er nicht geringe Manuscripte, von denen Hawkins einen beliebten Gesang „My time, o ye Muses“ mittheilte; bei Preston in London erschienen noch „VI select Anthems in Score, by Dr. Green, Dr. Croft and Henr. Purcell.“ Uebrigens zeigte er sich nicht nur gegen seinen Lehrer als dankbar treuer Schüler, welcher ihn in J. Blow's „Amphion anglicus“ mit ehrenden Versen nach damaliger Sitte verherrlichte, sondern war auch neidlos gegen andere würdige Männer, die in seinem eigenen Fache der Anerkennung werth waren. Vor Allen hatte er öffentlich die Componisten Tallis und Bird geehrt. Er starb im Aug. 1727. †b.

Croix, Antoin la, s. Lacroix.

Croma (ital.), dasselbe was Chroma; doch findet man jenes Wort in älteren Tonstücken häufiger, wenn die sogenannten offenen Noten in Achtel zergliedert, aber nicht als Achtel ausgeschrieben, sondern abbreviirt worden sind, wo dann gewöhnlich aber Crome (die Mehrzahl) steht, d. h. die vorgeschriebenen Noten sollen als Achtel gespielt werden. Neuerer Zeit läßt man in dergleichen Fällen das Wort Croma ganz weg.

Cromorne, s. Krummhorn.

Cron, Joachim Anton, geb. zu Poderfam bei Saatz am 29. Sept. 1751 von unbemittelten Eltern, gebildet auf der Universität zu Prag und dann in dem Cistercienserkloster zu Ossegk, seit 1782 Professor an der Schule zu Leitmeritz, dann von 1788 am Gymnasium zu Commothau, endlich Professor der Theologie zu Prag, u. gest. in jenem Kloster am 20. Jan. 1826, war auch einer der größten, kunstfertigsten Orgel- und Harmonicaspieler Europa's. Noch lange ehe Vogler's kühnes Registriren bekannt wurde, hat er, ohne übrigens je ein bloßes Wagniß zu thun, die frappantesten und zugleich lieblichsten Tonverbindungen auf der Orgel hören lassen. Selbst in der Kunst des obligaten Pedalspiels, welches in Böhmen wegen Beschränktheit der dasigen Pedalclaviaturen fast gar nicht gekannt ist, hatte er es so weit gebracht, als es die elende Einrichtung der dortigen Orgeln gestattet. Sein ganzes Spiel war immer neu, nie gemein, nie in's Blaue hineintappend. Die Soggetti seiner Fugen, die er sehr liebte, waren höchst ansprechend und bedeutungsvoll, und die Ausführung derselben seiner Lehrer, Brixis und Segerts, würdig. Seine Fantasien, alle höchst streng im Tacte, waren der Erfindung nach Erzeugnisse der reichsten Geisteskraft, und der Ausführung nach Musterübungen der mit der größten Sicherheit und Ruhe und der Kirche doch nie unangemessen dargestellten Tongebilde. Er hatte ein sehr geübtes Gedächtniß, vermöge welches er die verwickeltesten doppelcontrapunctischen Sätze Note vor Note zu extemporiren vermochte, wobei ihn denn auch eine große Hand, die die unerklärbarsten Spannungen und Tonverbindungen gestattete, unterstützte. Als Censor an der Universität zu Prag hat er viel Anfeindungen zu erdulden gehabt, namentlich in mehreren Aufsätzen im Hesperus; doch gehört deren Aufzählung nicht hieher; eben so auch nicht die Schilderung seiner Thätigkeit als Schriftsteller und

Professor, die in einer langen Reihe von vortrefflichen und dankbaren Schülern die besten Früchte getragen hat. Auffallen muß, daß dieses Mannes bis jetzt noch in keinem musikalischen Lexicon, auch in keiner musikal. Zeitschrift die gebührende Erwähnung geschah; erst in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1835 Nr. 20 fanden sich vorstehende Nachrichten.

Croque-notes, s. Notenfresser.

Crosdill, 1755 zu London geboren, war vor ohngefähr 10—15 Jahren noch einer der fertigsten und geschmackvollsten Violoncellvirtuosen zu London, wo er sich Anfangs durch Unterricht- und Concertgeben ernährte, weil er es von jeher verschmähte, eine bestimmte Anstellung anzunehmen, wie man sagt aus Eifersucht auf den noch beliebteren Mara; 1794 aber heirathete er eine sehr reiche Dame, und von da an lebte er seiner Kunst als bloßer Liebhaber, zufrieden mit dem rauschenden Beifalle, den man seinem großartigen Spiele bewundernd zollte, wenn er nachmals hie und da noch sich öffentlich hören ließ. Jetzt scheint er nicht mehr am Leben zu seyn; in welchem Jahre er jedoch starb, können wir nicht mit Gewißheit angeben.

Crotalistrae, s. Crotalum.

Crotch, William, geb. zu Norwich in England am 5. Juli 1775, war in seiner Jugend unstreitig dasjenige musikal. Wunderkind, welches am meisten Erstaunen erregt hat und erregen mußte. Denn schon in seinem 2ten Jahre entwickelte sich bei ihm das musikalische Talent in einem Grade, welcher die höchste Verwunderung erregte. Sein Vater, ein Zimmermann, anderweitig aber in mechanischen Arbeiten sehr geschickt, hatte für seinen häuslichen Gebrauch eine kleine Orgel gebaut. Schon mehrmals hatte das Kind, wenn auf diesem Instrumente gespielt wurde, die außerordentlichste Freude gezeigt, ohne daß man derselben eine so bestimmte Verständniß der Musik zum Grunde gelegt hätte. Allein eine Verwandte entdeckte, daß die Lust des Kindes nicht nur mit der Musik überhaupt, sondern auch mit der Art der Musik im innigsten Zusammenhange stehe. Sie brachte es daher an das Instrument, worauf es mit Entzücken in die Tasten griff, aber zum höchsten Erstaunen aller Hausbewohner nicht nur vor Mißklängen förmlich zurückschauderte, sondern sich schnell mehrere Tonfolgen heraussuchte, welche theils an sich melodisch waren, theils mehrmals gehörte Gesänge, Volkslieder ꝛc. nachahmten. Der Knabe machte erstaunenswürdige Fortschritte. Nachdem er nur einige Tage seine Händchen mit der Claviatur vertraut gemacht hatte, spielte er jedes gehörte Stück nach, setzte sich oft eine eigene Harmonie dazu, machte Variationen u. dgl. m., und dies alles stets völlig wohlklingend und dem musikalischen Gesetze gemäß. Der Knabe erregte hierdurch ein solches Erstaunen, daß seine Eltern ihn in alle Gesellschaften bringen und dort Clavierspielen lassen mußten. Bald sah der Vater ein, daß die Arbeit seiner Hände ihm lange nicht so einträglich seyn werde als das Spielen der Händchen seines Söhnchens. Er reiste daher mit demselben zuerst nach Cambridge und dann nach London. William C. war jetzt noch nicht volle drei Jahre alt, und schon war die ganze glänzende Welt Londons, schon waren alle englischen Zeitungen von seinem Rufe erfüllt. Selbst einen Mozart schien der Knabe an Anlage zu übertreffen und die goldenen Früchte, welche der Baum seines Talentes schon jetzt trug, versprachen für die Zukunft goldene Berge. Die einzige Schwierigkeit, welche bisweilen eintrat, war die, daß Kind, das nach Art der meisten kleinen Kinder mitunter eigensinnig war, an das In-

strument und zum Spiel zu bringen; gewöhnlich bediente man sich dazu irgend einer lockenden Versprechung, eines Stückchen Confects, einer Frucht oder dergl., häufig aber auch legte man dem Knaben ein Bilderbuch auf das Notenpult. Der Vater miethete zu London in Piccadilly einen Saal, in dessen Mitte man ein Positiv aufstellte. Hier spielte das Kind täglich in den Mittagsstunden von 1—3 Uhr, und die ganze elegante Welt Londons strömte zu diesem wunderartigen unerhörten Concert herbei, so daß der Vater überreichliche Einnahmen hatte. In jener Zeit war die frühzeitige Entwickelung des musikalischen Talentes noch nicht so häufig als jetzt, und erregte daher ein ungleich größeres Aufsehen, auch weil man größere Erwartungen daran knüpfte. Deshalb haben alle gleichzeitigen Schriftsteller die Jugend W. C's auf's ausführlichste beschrieben, während späterhin nur ganz vereinzelte Nachrichten über ihn vorkommen. In Gerber's musikal. Lexicon (neue Auflage) liest man eine umständliche Beschreibung von der Art und Weise, wie die Concerte des Wunderkindes eingerichtet waren. Das Kind saß auf einem hohen Armsessel der mit einem eisernen Ringe umgeben war, damit es nicht herunterfallen konnte. Auf dem Notenpult lag, wie wir oben bemerkten, gewöhnlich ein Bilderbuch oder ein ähnliches Spielwerk, an dessen Betrachtung sich das Kind ergötzte, während seine Händchen auf der Tastatur herumgriffen, und sehr reinlich und zierlich, ohne jemals einen Mißton zu greifen, spielten. Es schien oft, als wüßte der Knabe selbst gar nichts von dem, was seine Händchen thaten, so muntere und muthwillige Streiche trieb er während des Spiels und in den Pausen. Er hatte große blaue Augen und schönes goldgelbes Haar, wodurch er zugleich der Liebling aller Besuchenden wurde. Ein Zeitgenosse nannte ihn einen Engel des Himmels, der das sterbliche Ohr durch liebliche Musik entzücke. Indeß wie das Kind älter wurde verschwand das Wunderartige seiner Erscheinung. Die musikalischen Anlagen entwickelten sich nicht in einem entsprechenden Grade, und so vernahm man bald nichts mehr von diesem Talente, welches eine Zeit lang der Mittelpunct des Gesprächs für die Hauptstadt der Welt und ein reichliches Thema für alle Journale Europa's gewesen war. Regelmäßigen Musikunterricht erhielt C. von dem Professor Knyrett zu Cambridge und dann in dem Collegium der heil. Maria zu Oxford. In seinem 18ten Jahre wurde er Organist in derselben Stadt, und späterhin Professor und Doctor der Musik daselbst. Ueberhaupt hatte seine ganze Ausbildung mehr eine gelehrte Richtung genommen und productive Kraft in der Kunst schien ihm ganz versagt. In späteren Lebensjahren ging er nach London, wo er sich als ein zwar geübter Spieler, der jedoch nicht vom ersten Range war, durch Unterrichtgeben in Pensionsanstalten ernährte. Auch hielt er Vorlesungen in der Royal- und Surry-Institution, indem er als Theoretiker ausgezeichneten Ruf genoß. Alle Musiker Londons achten ihn als einen gründlichen Kenner, der neben seinen musikalischen Kenntnissen auch sonst eine ausgezeichnete Bildung besitzt. So ist er z. B. ein geschickter Maler und Zeichner und in den alten und den orientalischen Sprachen bewandert. Seine musikalischen Leistungen als Virtuose haben zwar nicht die höchste Spitze erreicht, doch rühmt einer der ausgezeichnetsten Kenner, Ludwig Berger, sein reinliches klares Clavierspiel und seine Geschicklichkeit, im strengen Satze zu extemporiren. Violine spielt er, da er sehr klein und ähnlich verwachsen, wie Carl Maria v. Weber, ist, wie ein Cello, indem er das Instrument zwischen die Knie nimmt. Seine Leistungen als Componist beschränken sich auf gut gemachte Arrangements größerer Instrumen-

talstücke und auf eine geistreiche Sammlung characteristischer Tonstücke in verschiedener Schreibart, welche er unter dem Titel: „Specimens of various styles of music" (3 Bde. Folio) herausgegeben hat. Selbst schaffend hat er sich nur im Kirchenstyle gezeigt, und außer mehreren Fugen für die Orgel, Psalmen und dergl., die nicht im Druck erschienen sind, ein großes Oratorium, „Palästina", geschrieben. Der oben erwähnte Kenner urtheilt von diesen Compositionen, daß sie mit großer theoretischer Kenntniß gemacht und nicht arm an edlen, ja großartigen Zügen sind, aber des Fadens entbehren und somit durchaus kein Ganzes bilden. Seit längerer Zeit schon ist C. in keiner Weise mehr öffentlich aufgetreten; doch spielte er auch die Orgel bei dem großen Londoner Musikfeste im Jahre 1834 in der Westminsterabtei. Ist er gleich der Kunst für sich selbst nicht sehr wichtig geworden, so bleibt er doch ein ausgezeichnetes Phänomen, welches uns vor zu voreiligen Trugschlüssen warnt, die wir aus der Frühzeitigkeit einer künstlerischen Anlage auf ihre Bedeutung zu machen nur zu leicht geneigt sind. L. Rellstab.

Crotalum (von κρόταλον — die Klapper, Klingel, Schelle) war ein den Castagnetten ähnliches Klapperinstrument, welches von den Griechen und Römern beim Tanze gebraucht wurde. Nach Einigen bestand es aus zwei Stücken gespaltenen Rohrs, nach Anderen aus zwei Stücken Blech, die ganz wie die Castagnetten (s. d.) mit einander verbunden und geschlagen wurden. Ihrer bequemen Behandlung wegen wurden sie besonders von den Frauenzimmern gespielt, die dann Crotalisträ (Crotalumspielerinnen) hießen. 48.

Crucifixus, s. Credo.

Crüger, M. Pancraz, Cantor an der Martinsschule zu Braunschweig seit 1570, ein sehr gelehrter Mann, war geb. zu Finsterwalde in der Niederlausitz 1546, kam 1573 als Professor der lateinischen Sprache und Dichtkunst nach Helmstädt, und von da 1580 als Rector nach Lübeck. Seine Religionsansichten stimmten nicht mit den Grundsätzen der damaligen Geistlichen überein; er wurde daher von diesen angegriffen, vom Abendmahle verwiesen und endlich durch öffentliche Anklage vom Dienste gebracht. Wodurch er zunächst die Aufmerksamkeit und den Haß seiner Gegner auf sich zog, war, daß er die Guidonische Solmisation abschaffen wollte. In sofern ist er denn in der Musikgeschichte merkwürdig als der Erste, der es, wenn auch vergebens, versuchte, jene Solmisation anzugreifen. Ueberhaupt aber war er ein gründlicher Musiker, und mehrere Jahre auch lebte er durch Unterricht in der Musik, bis er endlich 1609 Professor der griech. Sprache zu Frankfurt an der Oder ward, wo er 1614 starb. U.

Crüger, Johann, Musikdirector an der St. Nicolaikirche zu Berlin, von Guben in der Niederlausitz gebürtig, studirte zu Sorau, Breslau, in dem Jesuitercollegium zu Ollmütz und endlich zu Wittenberg, und starb 1662, nachdem er mehrere schätzenswerthe theoretische und practische Werke herausgegeben hatte. Unter den ersteren zeichnet sich hauptsächlich seine „Synopsis musices" aus, welche in den Jahren von 1624—1634 drei verschiedene Auflagen erlebte; unter den letzteren sind die Motetten und Kirchenconcerte merkenswerth, ebenso seine Choralmelodien zu Luthers Kirchenliedern.

Crusell, Bernhard, erster Clarinettist in der Königl. Capelle zu Stockholm, ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrumente, aus Finnland gebürtig, machte seine Schule aber in Deutschland, namentlich

1797 zu Berlin unter der Leitung des berühmten Tausch. 1798 ließ er sich mit dem größten Beifalle zu Hamburg hören; 1799 ging er nach Schweden zurück, das er nachmals nicht wieder verlassen zu haben scheint. Seine Stelle in Stockholm erhielt er 1803. Von seinen Compositionen, die Kenner rühmen, ist uns nur ein gut gearbeitetes Clarinett-Concert (Leipzig bei Kühnel), welches auch Gerber anführt, und sein op. 12: „Introd. et Air Suédois varié p. l. Clarin. av. gr. Orch. ou Pianof." (Leipzig bei Peters) bekannt. Die übrigen, unter denen sich besonders die Lieder aus der Frithiofs-Saga (später von Panny benützt) auszeichnen sollen, sind nicht in Deutschland gedruckt worden, und einige Opern, die er schrieb, befinden sich noch im Manuscript. 10.

Crusithyros war bei den alten Griechen ein Lied, welches unter Begleitung der Flöte tanzend gesungen wurde. Näheres ist darüber nicht bekannt. 48.

Crusma heißt im Lateinischen das Schlagen auf gewisse musikalische Instrumente, wie z. B. auf Pauken und dergl.

Crux, Antoinette, s. Hollmann.

C-Schlüssel, s. Schlüssel.

C sol fa und C sol fa ut, s. Alphabet, C und Solmisation.

Ctesibius, ein Altgrieche, merkenswerth als der Erfinder der Wasserorgel (s. d.), war eines Barbiers Sohn, aus Alexandria gebürtig, und blühete etwa 120 Jahre vor Christo. 48.

Cuculus, Kukuk, Gukuk, eine unwürdige Spielerei älterer Orgelbauer, die aus zwei in der großen Terz gestimmten Pfeifen bestand, welche vermöge zweier neben dem Manuale liegender Tasten zur Ansprache gebracht wurden, und bestimmt waren, den Ruf des Kukuks nachzuahmen.

Cugnier, Pierre, erster Fagottist bei der großen Oper zu Paris, wurde geb. daselbst 1740, und in der Schule der Hauptkirche erzogen. Erst von seinem 14ten Jahre an widmete er sich der Musik, ward ein Schüler von Cappel, der damals für den besten Fagottisten in Paris galt, und 1764 durch Berton's Vermittlung zweiter, und 1778 erster Fagottist in dem Orchester der großen Oper. Zum eigentlichen Concertspiele war er nie zu bewegen, weil er dazu sein Instrument durchaus nicht geeignet hielt; dagegen aber erwarb er sich um das damalige Fagottspiel ein namhaftes Verdienst durch die Abfassung einer gründlichen Fagottschule, welche Laborde im ersten Bande seines „Essai" von pag. 313—343 mit vielen Figuren und Notenbeispielen mittheilt. Derzeit ist C. nicht mehr am Leben, doch sind wir auch außer Stande, das Jahr seines Todes mit Gewißheit anzugeben.

Cureten, s. Dactyli idaei.

Currente, von Einigen auch Currende geschrieben, ein singender Umgang der Schüler durch die Straßen der Stadt, dann der Sängerchor selbst, welcher diesen Umgang hält. Die Mitglieder desselben bestehen gewöhnlich aus armen Schülern der niedern Schulklassen, die bei dem öffentlichen Gottesdienste, besonders aber in den Betstunden und bei solchen Gelegenheiten, wo der eigentliche Singechor nicht gegenwärtig ist, unter Anführung des Cantors oder eines Mitglieds des Singechors die Gemeinde im Gesange unterstützen, die Responsorien absingen, und dergleichen hie und da gebräuchliche Geschäfte verrichten. Weil dieselben die Erlaubniß haben,

an gewissen Wochentagen auf den Straßen oder vor den Häusern der Privatpersonen Kirchenlieder zu singen, wofür sie eine Gabe, gewissermaßen zur Unterstützung, erhalten, so hat man den Ursprung der Currente wohl schon von den Bettelmönchen hergeleitet, welche ebenfalls umherzogen und freiwillige Gaben zu ihrem Unterhalte einsammelten, und deren Beispiele dann auch die sogenannten Bacchanten und Schützen folgten, die zu gleichem Zwecke vor den Thüren geistliche Lieder absangen. Solche Schüler soll man nämlich Corredarii oder Correndarii (von corredo, correndo, conradio — Alles, was zum Lebensunterhalte gehört) genannt haben; weil jenes Straßensingen aber von den Schülern meistens im Gehen verrichtet wird, so ist der Name Currente wohl passender herzuleiten von dem lateinischen currere — laufen. Die Einführung einer solchen Anstalt wird dem Bischof zu Asti, Scipio Damianus (starb 1472), zugeschrieben, welcher 1450 die erste Currente gestiftet haben soll. Vor der Reformation bestanden in allen Städten fast C.; nach der Zeit aber wurden sie an den meisten Orten in die eigentlichen Singchöre umgeschaffen. Jetzt trifft man nur in wenigen Städten noch wirkliche C., namentlich in Norddeutschland, wie z. B. in Halle, Clausthal und an einigen anderen Orten; in den meisten, so in Hildesheim, ist das öffentliche Singen aufgehoben, aber es besteht noch ein sogenannter Currenten-Fond, aus welchem arme Schüler, die sich den Wissenschaften widmen, unter dem Namen Currentenschüler unterstützt werden; in wieder anderen besteht keines von beiden mehr. S.

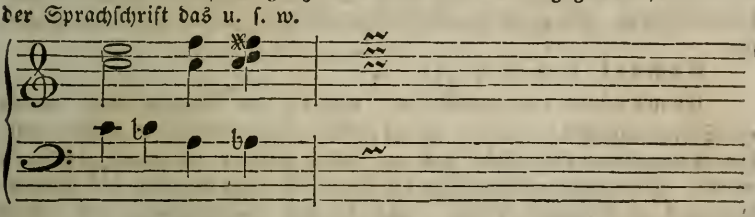
Curschmann, Carl Friedrich, unbedingt der beliebteste Liedercomponist unserer Tage (d. h. im Jahre 1835, indem darin leicht eine Aenderung eintreten könnte), ist geboren zu Berlin am 21. Juni 1805. Sein Vater war daselbst Kaufmann und man dachte nicht daran, den Knaben für die Musik zu erziehen, obwohl er sich schon in seiner Jugend durch eine sehr schöne Sopranstimme auszeichnete, und diese auch bis zu einem für einen Knaben seltenen Grad ausbildete, so daß er z. B. bei öffentlichen Schulfeierlichkeiten, wobei Musikaufführungen statt fanden, große Soloparthien, ja sogar die Bravour-Arie aus Grauns „Tod Jesu": „Singt dem göttlichen Propheten", zur völligsten Befriedigung vortrug. Demungeachtet trieb er die Kunst nicht als ein Hauptstudium, sondern widmete sich der Rechtsgelehrsamkeit. Erst nach mehrjährigen Studien in diesem Fache wurde seine Neigung für die Musik so mächtig, daß er sich entschloß, dieser Kunst sein Leben zu weihen. Er ging nach Cassel, wo er bei Spohr und Hauptmann die Theorie der Musik und die Composition studirte. Vier Jahre widmete er sich diesen Studien mit gründlichstem Eifer: eine Zeit, welche selten ein junger Musikus ausschließlich auf Studien der Theorie zu verwenden vermag. In diesem Zeitraume schrieb Curschmann Mehreres, was auch zur Oeffentlichkeit gelangte, und darunter eine kleine Oper, „Abdul und Erinnieh" oder „die beiden Todten", und einige geistliche Compositionen. Sowohl diese als die Oper kamen in Cassel zur Aufführung, und wurden mit Beifall gehört. Die geistlichen Compositionen sind uns nicht bekannt geworden, die Oper aber, ein Act, ist sehr heiter und leicht geschrieben und würde gewiß auf jeder Bühne Glück machen. Im Jahre 1829 kehrte C. nach Berlin zurück und lebt seitdem, mit Ausnahme einiger größerer Reisen, die er durch Deutschland, Frankreich und Italien gemacht, ununterbrochen in dieser Stadt. In dieser Zeit erwarb er sich durch sein ganz ausgezeichnetes Talent für Liedercomposition einen großen Ruf, den er zwar mit vollem Recht gewonnen hat, aber auch leichter zu erreichen vermochte, als Andere, indem ihn dabei ein ganz eigen-

thümliches Gesangstalent unterstützt. Sein Vortrag dieser kleinen Compositionen ist so zart, so fein nüancirt, daß er dadurch, obwohl er keine sehr klangvolle Stimme besitzt, einen unglaublichen Einfluß auf die Zuhörer ausübt (zumal aber auf die Hörerinnen) und dadurch nicht selten die unmittelbar vorhergegangenen Leistungen großer Sänger und Sängerinnen völlig besiegt. Ein Wink für diese, ihrem Gesangsstudium mehr eine innere Richtung zu geben. Der Verf. dieses Aufsatzes kann zwar nicht durchaus mit der Art des Vortrages, die Hr. C. wählt, übereinstimmen, indem ihm dieselbe zu reich, zu sentimental ist, zumal wenn er sie gegen die Gesangsweise Bernhard Kleins hält, der Würde und Adel selbst in der süßesten melodischen Verschmelzung beizubehalten wußte; allein giebt man die Gattung einmal zu (etwa wie Spohrs eigenthümliche Weichheit der Modulation), so muß man eingestehen, daß sie in sich höchst vollkommen ausgebildet ist. Wenigstens ist der Erfolg des Künstlers in dieser Richtung vollständig zu begreifen, und von der Natur desselben in Beziehung auf das weibliche Geschlecht kann man sich einen Begriff machen, wenn ihn ein geistreiches Frauenurtheil „die Sonntag des männlichen Geschlechts" genannt hat. Einen ähnlichen Character, obwohl durchaus nicht so bestimmt einseitig ausgeprägt, tragen C's deutsche Liedercompositionen, denen er sich mit besonderem Eifer gewidmet hat. Auch sie haben mehr Manier als Styl, sind aber in dieser Manier immer geistreich, und oft von einem unwiderstehlich anschmiegenden Zauber. Der Componist ist nicht was man fruchtbar nennt, denn in einem Zeitraume von fünf oder sechs Jahren ist nichts von ihm erschienen, als etwa neun Hefte kleinerer Gesangscompositionen, was auf jedes Jahr noch nicht zwei Hefte macht. Allein fast alle diese Compositionen sind in ihrer Weise ausgezeichnet, mit Ausnahme einiger italienischer Gesangsstücke, welche die Gattung des Liedes verlassen. Von dieser Seite betrachtet ist er also ungemein fruchtbar, denn man darf selbst bei den besten Componisten froh seyn, wenn ihnen unter zehn Liedern ein wahrhaft schönes gelingt, während bei C. fast immer eines um das andere vortrefflich genannt werden darf, und fast keines bis auf die Linie der Gewöhnlichkeit fällt. Bei jedem Liede spielt das Gedicht mit eine Hauptrolle, und wir müssen in dieser Hinsicht die verständigen Wahlen des Componisten loben. Das mindere oder größere Glück derselben hat einigen seiner Lieder eine größere oder geringere Popularität verschafft. Das bekannteste und beliebteste unter allen ist bis jetzt das Lied von Wilhelm Müller „Bächlein laß dein Rauschen seyn", welches von Jung und Alt gesungen und von den Sachverständigen wie von den Liebhabern mit gleicher Freude gehört wird. Tiefer in der Auffassung und schöner in der Melodie scheint uns jedoch eines, „die stillen Wanderer" von F. Förster, welches von unnachahmlichem Reiz ist. Wir enthalten uns fernerer Specialitäten und führen nur noch das Verzeichniß der bisher erschienenen Werke des Componisten an: Op. 1, 6 Lieder bei Cosmar und Krause. Op. 2, 5 Gesänge ebendaselbst. Op. 3, 6 Gesänge ebendaselbst. Op. 4, 6 Gesänge bei Trautwein. Op. 5, 5 Lieder bei Trautwein. Op. 6, „Romeo", Scene und Arie, bei demselben. Op. 7, „Due Canoni per tri voci", bei demselben. Op. 8, Quattro Canzonette, bei Westphal. Op. 9, 5 Gesänge bei Trautwein. Von diesen sind, wie gesagt, die italienischen Compositionen die minder gelungenen, namentlich Op. 6; die deutschen Gesänge aber desto ausgezeichneter. Bei der Jugend des Componisten ist noch ungemein viel für den Gesang von ihm zu hoffen, und es wäre zu wünschen, daß er sein Talent auch auf größere Arbeiten verwendete. Er

soll mehrere dergl. in Manuscript fertig haben, doch sind sie noch in keiner Weise der Oeffentlichkeit übergeben. Jedenfalls scheut der deutsche Gesang dasjenige, was er am meisten cultiviren will; und ist dies bei dem geringen Geschick der deutschen Componisten in dieser Gattung gewiß sehr verdrießlich. L. Rellstab.

Cuspida, Flautocuspida (von cuspis — die Spitze), eine Spitzflöte; unter welchem Namen sie in mehreren älteren Orgeln, z. B. zu Sendomir, stand.

Custos (lat.) — Wächter; ist ein Zeichen, welches mitunter an das Ende einer Notenzeile gesetzt wird, um die Tonstufe anzuzeigen, auf welcher die erste Note in der nächsten Zeile erscheint. Die Gestalt des Zeichens finden wir im folgenden Beispiele, wo im Discantsystem drei dergleichen über einander stehen. Jetzt gebraucht man dieses Zeichen nur höchst selten und höchstens nur dann, wenn eine Zeile innerhalb eines Tactes abbricht und der andere Theil des Tactes erst in der nächsten Zeile nachfolgt, oder wenn eine Seite mit einem unvollständigen Tacte schließt. Man beabsichtigt durch dies Zeichen das Erkennen der Noten beim Wechsel der Zeilen, und das sichere Auffinden der folgenden Zeile zu erleichtern. — Häufiger wird es jedoch bei der Citation abgerissener und unvollständiger musikalischer Sätze und Beispiele ganz in derselben Bedeutung gebraucht, wie in der Sprachschrift das u. s. w.



H.

Cutell, Richard, s. Literatur.

Cybele, s. Rhea.

Cylindergebläse benutzte, statt der Orgelbälge, im Jahre 1828 ein Orgelbauer in Tyrol; eben so im Jahre 1829 der Orgelbauer Joh. Friedr. Schulze zu Paulinzelle. Nach des Letzteren Beschreibung ist es so construirt: Es besteht aus runden, hohlen, mehr weiten als hohen Cylindern, in welchen ein Stöpsel auf und nieder geht, der rundherum einen ledernen ausgefütterten Wulst hat und durch Federn an den Seiten festgehalten wird. Hr. Schulze sagt von ihm 1) daß es stets gleichen Wind giebt; 2) daß es weniger Raum als die Orgelbälge wegnimmt; 3) daß es, vermöge seiner Einfachheit große Dauer voraussetzen läßt und kostspielige Reparaturen nicht daran vorfallen können, indem nur der Wulst an dem Stöpsel von Zeit zu Zeit zu erneuern ist; 4) von Holz kosten die Cylinder kaum halb so viel, als Bälge die nur eben so viel Wind liefern, von Gußeisen würden sie nicht viel mehr als gewöhnliche Bälge kosten und von steter Dauer seyn; 5) mit dieser Art Winderzeugung ließen sich riesenhafte Werke aufführen, wenn man die Cylinder mit Dampf treiben ließe, indem dann der Wind in seiner größten brauchbarsten (?) Stärke angewendet werden könnte. Er sagt ferner: eine solche Orgel würde eine ungewöhnliche Stärke (ist diese wohl wünschenswerth? und was soll aus den Flötenstimmen werden?) und deutliche Tiefe geben und die Rohrwerke würden dann viel stärker und sicherer gehen als jetzt (eine sichere Ansprache derselben

bewirkt jeder geschickte Orgelbauer und an Stärke fehlt es nicht, wenn sie dieser bedürfen), auch würde man weitere Mensuren als jetzt anwenden können (dadurch wäre wenig oder nichts gewonnen). Hr. Schulze gesteht, daß dadurch eine schwere Spielart entsteht, bemerkt aber, daß er diese so gehoben habe, daß der Wind, der das Aufheben der Ventile bisher erschwerte, das Oeffnen derselben vielmehr erleichtere. Er sagt ferner: Man wird einwenden, daß eine Dampfmaschine zu dem Zwecke zu viel Kosten macht. Dies ist aber nicht der Fall, da die jetzt bekannt gewordenen Dampfmaschinen nur aus starken Röhren von Gußeisen bestehen, die nur halb so viel Brennmaterialien als die mit einem Kessel bedürfen und versichert, daß eine Maschine von Röhren in einer Stunde so viel Kraft ausüben würde, daß die Windcylinder gegen 1,200,000 Quadratfuß Wind erzeugten, wovon man ein achtfüßiges Orgelwerk mit 20 Stimmen, 10 Tage und Nächte hindurch mit vollem Werke spielen könnte, wozu etwa 10 Pfund Steinkohlen gehören würden. Zu einer Orgel wäre daher nur eine sehr kleine Dampfmaschine nöthig.

Cylindernuß, s. Nuß.

Cylinderpfeife, eine solche Orgelpfeife, die vom Labio bis nach der Mündung gleich weit ausgehet.

Cylinderquinte, eine solche Orgelstimme, deren Pfeifen Cylinderform haben und gegen den Grundton der Orgel in der Quinte gestimmt sind.

Cymbal, s. Hackebrett.

Cymbalum (von κυμβάλον), war bei den Griechen und Römern ein Schlaginstrument von Erz, in der Form einer Halbkugel oder eines halben ausgehöhlten Kürbisses, das wie unsere Becken zusammen geschlagen wurde. Man gebrauchte dasselbe bei schwärmerischen Musiken und Tänzen, besonders am Feste der Cybele, auch bei den Bacchanalien, und endlich auch (vergl. Virgilius Georg: I.) um die Flucht der Bienen zu verhindern. Sein Klang soll nicht unangenehm gewesen seyn, die Lateiner nannten denselben Tinnitum. Ohne Zweifel ist der Ursprung unserer Glocken und Schellen auf dieses Instrument zurückzuführen. Der Spieler desselben hieß bei den Römern Cymbalista, bei den Griechen κυμβαλιστής — ein Cymbel oder Beckenschläger. Dr. Sch.

Cymbel, Cymbal (von Cymbalum), Miscella acuta, sonst auch Acuta (vergleiche auch Mixtur), ist eine dreichörige Manual-Mixtur, deren Mensur sich nach dem Hauptprincipale zu richten hat. Sie muß zu 1, ½ und ¼′ und zwar nur da disponirt werden, wo schon größere Mixturen, viel und große andere Stimmen vorhanden sind, weil ihr Ton, der sehr schneidend ist, in kleinen Werken zu jung seyn und widerlich klingen würde. Sie muß in allen Octaven repetiren, von Zinn gemacht und stark intonirt seyn. Aeltere Orgelbauer disponirten sie als ½füßige Prinzipalstimme und nannten sie Einfachcymbel, Cymbel gar klein, Klingende Cymbel; ferner zweifach zu 1 u. ½′ mit der Benennung Kleine- auch Kleinrepetirende, auch Octav-Cymbel; auch wurde sie in sehr großen Orgeln vierfach gestellt, aus 1, ⅔, ½ und ¼′, unter welcher Disposition sie aber, vermöge ihrer Quinte, zu einer gewöhnlichen und zwar nur kleinen Mixtur wurde; man nannte sie aber dennoch Groß- auch Grob-Cymbel, Cymbel-Scharf. Dreifach ist die rechte Größe und so giebt sie auch dem größten Werke, wenn es regelrecht disponirt ist, die gehörige Schärfe und Deutlichkeit. Ihre reine Einstimmung macht viel Mühe, weshalb

sie von Orgelbauern nur selten disponirt, ja sogar, wenn es ihnen möglich ist, in gegebenen Dispositionen gestrichen wird. Unzweckmäßig wurde sie vor langen Zeiten in das Pedal gestellt, wo sie dann Cymbelbaß genannt wurde. — Cymbel, Cymbelzug, Cymbelstern heißt derjenige Orgelregisterzug, welcher ein vor einer Conducte liegendes Sperrventil regiert, das, wenn es vermöge des vorgenannten Zuges geöffnet wird, den Orgelwind in die Conducte einströmen läßt, durch die er zu einem Windrade geführt wird, welches an einer mit Aermen versehenen Welle so befestigt ist, daß sich der Wind darin fängt und es auf diese Weise nebst seiner Welle um seine Achse dreht. An das entgegengesetzte Ende dieses Rades ist in der Mitte der Welle ein gehörig starker und so langer Drath befestigt, daß er bis vor die Orgelfronte hervortritt, wo ein strahlender und schön versilberter oder vergoldeter Stern vermöge einer Schraube daran befestigt ist, der dann von der laufenden Welle um seine Achse gedreht wird. Dieser störenden Spielerei noch mehr Auffallendes zu geben, ergreifen die an der Welle befestigten Arme beim Herumdrehen der Welle Drathfedern, an denen helltönende Glöckchen (Cymbeln) befestigt sind, oder sie haben Hämmer, die auf Stahlstäbe schlagen und einen Accord angeben. In älteren Zeiten hatte eine Orgel zwei solcher Sterne, in deren Mitte sich auch wohl noch zum Schmucke der Façade u. zur Vermehrung des Geklingels eine Sonne befand, deren Registerzug Sonne, Sonnenzug genannt wurde. Waren die Glocken oder Stäbe abgestimmt, so hieß dieser Zug auch wohl Accord.

Cymbelbaß, s. Cymbel.

Cymbel gar klein, s. Cymbel.

Cymbeloctave, s. Cymbel.

Cymbelpauke, stand in der St. Catharinen-Kirchenorgel zu Danzig. Koch hält sie für ein scharf intonirtes Pfeifenwerk (?). Dieses Registerzuges wird unsers Wissens nur in Koch's musikal. Lexicon, nirgend anderswo gedacht.

Cymbelrad, s. Cymbel.

Cymbelregal. Diese Orgelstimme war ein scharf intonirtes Regal 2', s. Regal. Werkmeister führt sie als eine 8füßige repetirende Stimme, zu Gröningen stehend, an. Prätorius aber sagt von der Disposition der Gröninger Orgel, daß darin Cymbelregal 8', aber noch eine Cymbel 2fach standen.

Cymbel-Scharf, s. Cymbel.

Cymbelstern, s. Cymbel.

Cymbelzug, s. Cymbel.

Cyther, s. Zither.

Czakan, s. Stockflöte.

Czapek, L. E., Clavierlehrer und Componist in Wien, von dessen Compositionen bis jetzt mehr denn 60 Werke erschienen sind. Es zeichnet sich darunter aus: op. 5. Einleitung und großes Allegro für Pianoforte und Violoncell oder Violine in C-Dur; op. 9. Variationen und Polonaise nebst Einleitung für das Clavier oder Pianoforte in Es-Dur; op. 14. Divertissement für Pianoforte und Flöte; op. 20. „die Heimath", Gedicht für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte (kurz beurheilt und gelobt im 28sten Jahrgange der Leipz. musik. Zeitung S. 795); op. 24. Duett für Pianoforte und Violine in F-Moll; op. 25. Concertirendes Di-

vertissement für Pianoforte und Flöte, Nr. 2 in A-Dur; op. 27. Caprice für das Clavier oder Pianoforte in Cis-Moll (kurz beurtheilt und empfohlen im 28sten Jahrgange der Leipz. musik. Zeitung S. 676); op. 32. Große Sonate für das Clavier oder Pianoforte; op. 38. Polonaise für das Clavier oder Pianoforte in E-Moll; op. 40. Fantasie für das Clavier oder Pianoforte Nr. 3 in Es-Dur; op. 41. Romanze für Pianoforte und Violine in A-Dur, und op. 56. Variationen für das Clavier oder Pianoforte. v. Wzrd.

Czarth, Georg, 1708 bei Deutschenbrot in Böhmen geb., starb 1780 als erster Violinist in der Capelle zu Mannheim. Den ersten Unterricht auf der Violine hatte er von Timmer und Rosette erhalten; auf der Flöte unterrichtete ihn Biarelli. Franz Benda schätzte ihn so sehr, daß er ihn mit sich nach Warschau nahm, und hier auch eine lange Zeit in seiner Gesellschaft behielt. 1734 ging C. nach Reinsberg in die Dienste des damaligen Kronprinzen von Preußen, dem er dann auch 1740 nach Berlin folgte, wo er bis 1760 blieb, in welchem Jahre er die vortheilhaftere Anstellung in Mannheim erhielt. Er hat viele Concerte, Solo's, Duo's, Trio's und andere Sachen für Flöte und Violine componirt, welche nach Marpurg's Zeugniß ihrer Zeit in hohem Ansehen standen. Auf den meisten derselben wird er irrig Zarth genannt. 20.

Czernohorsky, Bohuslaw, ein Minorit von Nimburg, war Anfangs Magister der Musik und Chordirector an der Antoniuskirche zu Padua, kam darauf nach Prag und wurde daselbst Chordirector an der Jacobskirche. Er starb 1740 auf einer Rückreise nach Italien. Seiner Zeit galt er für den größten Tonkünstler Böhmens und den gewandtesten Orgelspieler; seine Fugen, überhaupt aber seine Kirchenmusiken waren ihrer vortrefflichen harmonischen Haltung wegen noch lange Zeit nach seinem Tode sehr beliebt, und wurden für classisch gehalten. Leider sind davon bei dem großen Brande zu Prag 1754 viele verloren gegangen. Segert, Zach und Tuma waren seine Schüler im Orgelspiele; die Kunst dieser einst so hoch geschätzten Organisten liefert kein unzuverlässiges Zeugniß von seiner eigenen großen Meisterschaft, deren namentlich die Böhmen noch jetzt mit einer besondern Achtung gedenken. 31.

Czerny, Carl, geboren den 21sten Februar 1791 in Wien, woselbst sein Vater, Wenzel Czerny, aus Böhmen stammend, seit dem Jahre 1785 als Clavierlehrer ansäßig lebte und auch seinen Sohn der Tonkunst widmete, indem er ihn mit Aufopferung seines ganzen Erwerbes nach Kräften selbst auszubilden bemüht war. Schon in frühester Kindheit wurde der anstellige und lernbegierige Knabe durch fleißiges Ueben mit den Werken der vorzüglichsten Meister älterer u. neuerer Zeit, namentlich eines Sebastian Bach, Mozart, Clementi und Beethoven (welch' letzterem er mit Vorliebe das sorgfältigste Studium weihte), innig vertraut, und schöpfte aus den theoretischen Schriften Kirnberger's, Albrechtsberger's u. A. einen reichen Schatz gründlicher Kenntnisse. Gleichfalls zum Unterrichtertheilen bestimmt, begann er darin seine Laufbahn 1805, im 14ten Lebensjahre; mit welch' glänzendem Erfolge, geht aus der Thatsache hervor, daß er noch bis gegenwärtigen Augenblick, als der gesuchteste Mentor, die ganze Tageszeit diesem Geschäfte opfern muß; aber auch den belohnenden Ruhm genießt, eine Reihe ausgezeichneter Schüler gezogen zu haben, worunter die Namen der Frau von Belleville-Oury, der Herren Liszt, Dohler u. v. A. als vollgültige Bürgen prangen. Ohne eigentliche Aufmunterung oder Anleitung, ohne einen fremden belehrenden Rath zu genießen, blos aus freiem Antriebe und

ganz der eigenen Beurtheilung überlassen, versuchte sich der Jüngling frühzeitig in allen Compositionsgattungen, und errang dadurch jene außerordentliche Fertigkeit im Entwerfen u. Schnellschreiben, woraus einzig u. allein nur die Möglichkeit der späteren, fast unglaublichen Productivität zum Theil erklärt wird, welche außerdem, ohne der angewöhnt häuslichen Lebensweise und dem Entfremden aller störenden Zerstreuungen, seinem von Natur etwas schwächlichen Körperbaue höchst nachtheilig geworden seyn müßte. In seinem 28sten Jahre (1819) erschienen, durch zufällige Veranlassung, seine beiden Erstlinge gedruckt: concertante Variationen für Pianoforte und Violine in D, bei S. A. Steiner, und ein vierhändiges Rondeau brillant in F, bei Diabelli; und von diesem Zeitpunkte an bis Juni des Jahrs 1834 vollendete er, trotz des fast alle Stunden raubenden Scholarisirens, sonder schwächender Geistesanstrengung 338 kleinere und größere Werke, welche bei Peters, Hofmeister, Schott, Hellmuth, Schlesinger, Simrock, Paul. Kistner, Artaria, Riccordi, Machetti, Steiner, Leidesdorf, Diabelli, Haslinger, Breitkopf und Härtel, Trontsensky, Laue, Probst u. A. aufgelegt wurden, und in drei Classen sich theilen: a) in jene, so zur Ausbildung der Schüler bestimmt sind; b) in brillante und elegante, der herrschenden Mode huldigende, Clavier-compositionen, mit und ohne Orchester; c) in jene, worin ein ernsterer Styl vorzugsweise berücksichtigt ist. Dabei sind nicht mit eingerechnet so mannigfaltige Arrangements und Uebersetzungen von Sinfonien, Oratorien, Opern, Ouverturen u. dgl.; die Verdeutschung des voluminösen Reicha'schen Harmoniewerkes, viele Messen, Motetten, Concerte, Sinfonien, Gesänge ꝛc., noch handschriftlich, deren Gesammtzahl sich ebenfalls leicht auf 150 belaufen möchte, u. welche eben so laut für den beispiellosen Fleiß und die allseitige Gewandtheit des Verfassers sprechen, als nicht minder des gesuchten Meisters universelle Beliebtheit daraus in klarster Evidenz hervorgeht. — Carl C. hatte nie Geschwister, auch, außer seinen Eltern, keine anderen Verwandte gekannt; er ist bis zur Stunde noch unvereheligt, und hat seine Vaterstadt niemals verlassen, woselbst er, in der blühendsten Periode, unter seinen Zeitgenossen den eminentesten Pianisten zugezählt wurde. Sein Vortrag war ungemein feurig, dabei höchst rein und deutlich, bei einer auf den Culminationspunkt potenzirten Bravour; der Anschlag musterhaft, das ganze Spiel voll Leben, geistreich und ausdrucksvoll, haarscharf nuancirt, und tändelnd fast eine Summe ungeheurer Schwierigkeiten mit überraschender Leichtigkeit besiegend. Gegenwärtig scheint es ihm an Zeit und auch wohl an Lust zu gebrechen, den Virtuosenpfad noch ferner zu verfolgen; daher ist seinen Bewunderern nur selten mehr das beneidenswerthe Loos beschieden, an seinen öffentlichen Kunstleistungen sich erfreuen zu können. Daß bei einer so überaus fruchtbaren Schöpfungskraft nicht alle Erzeugnisse eine gleiche Rangstufe zu behaupten vermögen; ja, daß in einer so vielfach verzweigten Sippschaft von Brüdern und Schwestern eine gewisse Familienähnlichkeit apodictisch nothwendig unter einander stattfinden müsse, kann gar nicht anders seyn und ist naturgemäß bedingt, in der Sache selbst begründet. So wird denn z. B. auch Niemand fordern, daß unser Autor als Redacteur des „musikalischen Pfennigmagazins" oder der „Tonblumen-Gallerie" einen höhern Anflug nehme, als es gerade eben die Tendenz des Gegenstandes erheischt; hat er sich aber einmal vorgesetzt, was Rechtes zu geben, dann ist er auch ganz der Mann zum männlichen Vollbringen. — Wenn endlich Carl C., der Künstler, einen europäischen Ruf sich errungen hat, so erscheint Carl C., der Mensch, wahrhaft liebenswürdig; im Umgange freundlich zuvorkommend, theilnehmend, bescheiden, anspruchlos, gefällig, ruhig

besonnen, wohlwollend, und auch außer seinem Fache wissenschaftlich gebildet und kenntnißreich: eine, leider! allzuseltene Tugend, um nicht da, wo sie sich vorfindet, doppelt willkommen geheißen zu werden. Seyfried.

Czerny, Joseph, Clavierspieler, Claviercomponist und Musikalienhändler zu Wien, ist nicht mit dem reichhaltigen Componisten Carl Czerny zu verwechseln, welcher nicht, wie man fälschlich geglaubt hat, ein Bruder, sondern nicht einmal ein Verwandter desselben ist. Schwerlich würde Joseph Czerny's Name in der musikalischen Welt bekannt geworden seyn, wenn Carl Czerny sich nicht einen so allgemein verbreiteten Ruf erworben hätte. Derselbe war als Spieler nicht ausgezeichnet, und seine 60 und einige Compositionen für das Instrument sind es eben so wenig, wiewohl sie ganz artig klingen. Sie bestehen in Rondo's, Divertissements, Variationen ꝛc. — kurz: in Stücken jeder leichteren Gattung, wie das moderne Publikum sie liebt. Man glaubt, daß Joseph C. schwerlich jemals etwas componirt haben würde, wenn er es nicht in der Zeit, wo Carl C. berühmt wurde, vortheilhaft für seinen Musikhandel befunden hätte, Claviercompositionen mit dem Namen Czerny zu stechen. Ja, in Wien wollte man sogar wissen, daß diese Stücke von jungen unbekannten Musikern verfaßt würden, welche Czerny dafür bezahlte, daß er seinen Namen als Componist darauf setzte. Indessen da Carl C. seine Verwandtschaft oder vollends Identität mit Joseph C. mehreremal öffentlich ablehnte (unter Anderem auch 1824 in der Berl. musik. Zeitung), so dauerte die glückliche Speculation nicht sehr lange, und die Nachfrage nach Joseph C. verminderte sich in dem Maaße, wie die nach Carl C. wuchs. Er war am 17ten Juni 1785 zu Horzin geboren und starb zu Wien am 22sten September 1831. Seine ausgezeichnetste Schülerin ist die Blahetka, neben der er übrigens noch viele andere bildete.

Czerwenka, Joseph, ein in seiner Glanzepoche vortrefflicher Oboist, geboren den 6ten September 1759 zu Benadeck in Böhmen. Stiasny in Prag war sein erster Lehrer. 1779 wurde er bei dem Fürstbischof von Breslau, Grafen Schafgotsche, zu Johannisberg in Schlesien angestellt, folgte 1790 einem Rufe in die Capelle des kunstliebenden Fürsten Anton Esterhazy nach Eisenstadt in Ungarn, u. begab sich 1794 nach Wien, woselbst er unter dem älteren Triebensee seine Kunstausbildung vollendete, und eine ehrenvolle Aufnahme als Solospieler sowohl in die K. K. Hofcapelle, als bei dem Hofopernorchester fand. Beide Stellen versah er rühmlichst bis zum Jahre 1829, worauf ihn endlich das vorgerückte Alter sich zurückzuziehen ermahnte, um nach einem rastlos thätigen Leben die wohlverdiente Ruhe zu genießen. Schwerlich wohl dürfte sich in neuerer Zeit ein Oboebläser finden, der, gleich dem wackeren C., dies schwierigste aller Rohrinstrumente ein halbes Jahrhundert hindurch mit solcher Auszeichnung zu behandeln erkohren war. 81.

Czeyka, Valentin, geb. zu Prag 1769; war Sängerknabe an der St. Jacobskirche, erlernte frühzeitig mehrere, sonderlich Blasinstrumente, und brachte es vorzugsweise auf dem Fagott zu großer Virtuosität. Seine erste Anstellung erhielt er in der Hauscapelle des Grafen Pachta; 1802 wurde er nach der Kaiserstadt zum Theater an der Wien berufen, woselbst er während eines fast zwanzigjährigen Zeitraumes als Concertist ehrenvoll sich behauptete. Alsdann nahm er die ihm angetragene Capellmeisterstelle bei einem K. österreichischen, damals in Neapel stationirten Linienregimente an, und ward später, vermöge seiner Kenntniß der slavischen Sprachen, zu einem anderen versetzt, welches im galizisch-lodomerischen Königreiche sich rekrutirt, und dessen Stab gegenwärtig in Mähren liegt. 18.

D.

D, der 4te Buchstabe im deutschen Alphabete, bezeichnet in unserem modernen Tonsysteme die 2te diatonische Klangstufe, oder die 3te Saite der sogenannt diatonisch-chromatischen Tonleiter, welche in der Guidonischen Solmisation d sol re, oder d la re und auch blos re hieß, je nachdem nämlich das Hexachord von f oder von g oder von c anfing, wo denn im ersteren Falle auf den Ton d die Sylbe la, im zweiten die Sylbe sol und im dritten die Sylbe re gesungen wurde. Vergl. d. Art. Alphabet und Solmisation. Mathematisch berechnet macht der Ton d zu dem Grundtone c einen sogenannten großen ganzen Ton aus, u. steht zu ihm also in dem Verhältnisse von $^8/_9$, d. h. wenn die Saite des Tones c in 9 gleiche Theile getheilt wird, so geben 8 solcher Theile dieser c-Saite den Ton d. — In der Buchstabenschrift wird dieser Ton der verschiedenen Octaven durch D = das d der tiefen oder großen Octave, d = das d der sogenannten kleinen Octave, und das d der übrigen ein-, zwei-, drei- und viergestrichenen Octave durch $\underline{\underline{d}}$, $\underline{d}$, $\bar{d}$ und $\bar{\bar{d}}$ bezeichnet. — Als Abkürzung steht d und D bald für da, bald für dal und bald auch für destra. Vergl. Abbreviatur.

Da, eine der Graun'schen Sylben in der Solmisaton (s. dies.).

Da Capo, vergl. zunächst den Artikel Capo; das da Capo, wie es in Arien und anderen Tonstücken vorkommt, wo es gewissermaßen eine besondere Abtheilung derselben ausmacht, und daher beide Wörter zusammen gleichsam als ein Hauptwort gebraucht werden, ward zuerst von Scarlatti in seiner Oper „Theodora" (1693) eingeführt; früher findet man diesen Ausdruck nirgends, auch nicht einmal in den Werken Colonna's, der doch ein Zeitgenosse Scarlatti's war. Anfangs gefiel diese Neuerung so sehr, daß Gasparini z. B. in seiner Oper „il Tartaro nella China" das Dacapo am Schlusse einer jeden Arie anbrachte. Die Componisten hielten es für eine sehr bequeme Manier, ihre Composition zu verlängern. Durch Bach ward diese allgemeine Ueblichkeit sehr eingeschränkt, ja beinahe ganz abgeschafft, da auch die Italiener in ihren Cabaletten sich keines wirklichen Dacapo's bedienen, sondern bei jeder Wiederholung des Hauptgedankens immer eine kleine Veränderung in den Verzierungen der einzelnen Noten u. s. w. eintreten lassen. Nur bei kleineren Tonstücken, bei Tänzen u. dgl. findet man das D. noch in seiner eigentlichen Gestalt, d. h. in einer völlig unveränderten Wiederholung des Anfangssatzes, um damit zugleich einen vollkommenen Schluß herbeizuführen. — Der ursprünglichen Wortbedeutung zu Folge ist das D. auch ein überall gebräuchlicher, den Italienern entlehnter, auszeichnender Zuruf für Sänger und Instrumentalisten, das vorgetragene Tonstück noch einmal zu wiederholen. Es ist dies unstreitig der Ausdruck des größten Wohlgefallens, und auch der höchste Grad von äußerer Beifallsbezeugung, die einem Concertisten zu Theil werden können. x.

Dach nennt man auch wohl den obern Theil des Corpus der Geigeninstrumente, s. Resonanzboden.

Dachschweller heißt eine Einrichtung in der Orgel, wodurch eine Verschiedenheit des Tones in Ansehung seiner Stärke und Schwäche hervorgebracht wird. Das Nähere darüber findet man unter den Artikeln Crescendozug, Orgel und auch Schweller.

Dachselt, geb. den 16ten December 1737 zu Camenz in der Oberlausitz, kam in seinem zwölften Jahre als Chorschüler in die Hofcapelle zu Dresden, wo er Anfangs unter dem damaligen Director Hebestreit, und nach dessen Tode unter dem Capelldirector und berühmten Kirchencomponisten Richter die Musik bis 1758 mit allem Eifer studirte, dann die Capelle verließ und eine Zeitlang als Privatmusikus durch Unterricht seinen Unterhalt sich zu verschaffen suchte. Erst 1768 erhielt er daselbst eine feste Anstellung als Organist an der Waisenhauskirche, und das Jahr darauf auch als Organist an der Johanniskirche beim deutschen Gottesdienste. 1785 ward er als Nachfolger von Weinlig Musikdirector u. Organist an der Frauenkirche, in welcher Stellung er dann im Jahre 1804 sein Leben endete. D. war einer der gebildetsten Musiker sowohl in wissenschaftlicher, als in artistischer Beziehung. Sein vorzügliches Orgelspiel galt jederzeit angehenden Organisten als Muster. Er besaß eine sehr zahlreiche Bibliothek von den ausgesuchtesten musikalischen Werken, in denen er fleißig studirte, von gründlicher Sprach- und Sachkenntniß unterstützt. Compositionen von seiner Arbeit haben sich nur einige wenige im Manuscript erhalten und verbreitet, doch läßt sich von seiner vielgerühmten Thätigkeit erwarten, daß er deren mehrere in's Leben rief. N.

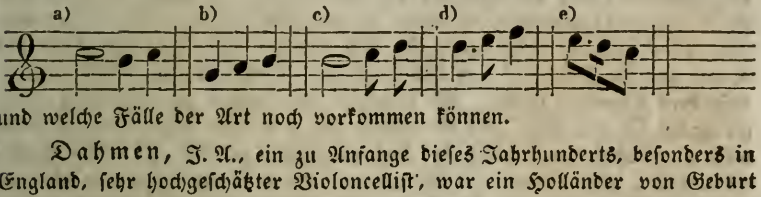
Dacier, Anna, die Tochter des berühmten Tanaquill Faber (Le Fevre) und Gattin des bekannten André Dacier, geb. 1651 zu Saumur, gest. zu Paris am 17ten August 1721, verdient hier angeführt zu werden wegen der Abhandlung über die Flöten der Alten, die sie ihrer Ausgabe des Terenz (von Rackemann übersetzt) angehängt hat. Im Uebrigen gehört sie der Kunst nicht an, und übergehen wir daher auch hier ihre sonst interessante Lebensgeschichte.

Dacosta oder da Costa, Franco, Solospieler auf der Clarinette im Orchester der großen Oper oder der Académie royale de Musique in Paris, Professor am dasigen Conservatorium der Musik und beliebter Componist für sein Instrument in der neuesten Zeit. Er ist aus Italien gebürtig, befand sich aber schon 1804 als erster Clarinettist in der Capelle des Kaisers Napoleon in Paris, wo er zugleich im Orchester des italienischen Theaters angestellt war. Im Jahre 1811 wurde aus Paris hinsichtlich seiner Virtuosität versichert, man könne sich kaum einen schöneren Ton und zarteren Ausdruck auf der Clarinette denken, als er auf diesem Instrumente hervorbringe, womit er zugleich eine seltene Fertigkeit und Reinheit der höheren Töne verbinde. Von seinen Compositionen sind bis jetzt gestochen worden: drei Concerte für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters in B-, C- u. Es-Dur, Paris bei Janet, bei Gentz u. bei Siebert; — variirte Arie für die Clarinette mit Begleitung des Orchesters, Paris bei Dufaut; — variirte Arie für die Flöte mit Begleitung des Orchesters, Paris bei Janet; — Arie von Garat, variirt für die Clarinette, mit Quartettbegleitung, Paris bei Gaveaux; — Duett für Pianoforte u. Clarinette oder Violine, 5tes Werk; — Arie von Mozart, variirt für die Clarinette, mit Quartettbegleitung, 6tes Werk, Paris bei Dufaut; und Variationen für das Clavier oder Pianoforte. v. Wzrd.

Dactyli hieß vor Alters ein Haupttheil desjenigen Liedes, mit welchem sich diejenigen hören lassen mußten, die in den Pythischen Spielen (s. dies.) um den Preis stritten. — **Dactyli idaei** sind die ältesten griechischen Musiker, von denen die Geschichte noch zuverlässige Nachrichten aufzuweisen hat. Dieselben befanden sich in dem Gefolge des Cadmus (s. dies.)

und hießen nachgehends auch Cureten oder Corybanten. Sie sollen viele Kenntnisse der von anderen Völkern schon gemachten Erfindungen gehabt haben, und werden von Einigen für Priester der Cybele, von Anderen aber für phrygische Flötenspieler gehalten. Bei den Götterfesten und Waffentänzen der alten Griechen machten sie mit Trommeln und anderen Schlag- und Klapperinstrumenten vielen Lärm; ihr Gesang dazu war nichts anderes als ein heftiges Geschrei, das sie rasenden Menschen ähnlich machte. Den Namen D. i. mögen sie daher bekommen haben, weil sie nach der griechischen Mythe den jungen Jupiter auf dem Berge Ida verborgen hielten und durch ein fortdauerndes Getöse von allerhand Instrumenten, das sie nach gewissen abgemessenen Schritten (Dactyli genannt, wahrscheinlich von den Accenten des gleichnamigen Versmaaßes) machten, die Entdeckung jenes (durch sein eigenes Geschrei vielleicht) verhinderten. In rein musikalischer Hinsicht wenigstens läßt sich kein Grund für die Herleitung dieses Namens auffinden. Vergl. auch Griechische Musik. 48.

Dactylus bedeutet in der Musik einen Tonfuß von einer langen und zwei kurzen Noten. Das Verhältniß derselben zu einander ist durchaus nicht an eine feste Regel gebunden; daher kann auch der D. in allen Tactarten vorkommen, und es ist so z. B. hier derselbe im a, b, c, d und auch e:



und welche Fälle der Art noch vorkommen können.

Dahmen, J. A., ein zu Anfange dieses Jahrhunderts, besonders in England, sehr hochgeschätzter Violoncellist, war ein Holländer von Geburt und in London am Drurylanetheater angestellt; ob noch am Leben, wissen wir nicht, zweifeln jedoch daran. In Deutschland hat er sich einmal auf einer Kunstreise, welche er 1796 und 1797 durch dessen Süden machte, und dann auch durch mehrere Compositionen für sein Instrument einen angesehenen Namen erworben. Unter letzteren zeichnen sich hauptsächlich seine Duette für zwei Violoncelle aus, die in London bei Preston, in Paris bei Pleyel und in Offenbach bei Andre erschienen. Als Schulstücke sind dieselben sehr zu empfehlen, so wie auch die Violinquartette, welche ebenfalls Andre in Offenbach gedruckt hat. — Neuerer Zeit hört man auch bisweilen von einem Flötisten Namens Dahmen, von dessen näheren Lebensumständen wir aber keine zuverlässigen Nachrichten zu geben vermögen; auch scheint er uns hier, unter der Reihe der wirklich verdienten Künstler, noch zu unbedeutend dazu. O

Daire od. Dairo ist eine Art türkischer Handtrommel, welche in einem 3 Zoll breiten Reife von unbestimmtem Umfange besteht, der auf der einen hohlen Seite mit einem Fell überzogen ist, und an dessen Rundung an fünf verschiedenen Orten doppelte runde Scheibchen von Messing oder kleine Castagnetten angebracht sind, die bei jedem Schlage auf's Fell ein Geklirr verursachen. In Deutschland heißt dies Instrument gewöhnlich Tambourin; doch unterscheidet sich dieses von der eigentlichen Daire noch dadurch, daß es meistens einen weit breiteren Reif hat. Uebrigens ist auch das Tractament beider Instrumente ganz gleich; sie werden mit der einen Hand geschlagen, während sie in der andern so leicht als möglich ruhen. Ihr Zweck ist kein anderer, als ein untergeordnetes Ge-

räusch, das aber recht wohl zur Erhaltung einer richtigen Tactbewegung gebraucht werden kann.

Dal, ital. Präposition (aus da und dem Artikel il zusammengesetzt), heißt von, z. B. Dal Segno (abgekürzt D. S.) — vom Zeichen, d. h. man soll da, wo diese Worte stehen, von dem beistehenden und vorher schon einmal zu findenden Zeichen an zu spielen fortfahren, bis dann der eigentliche Schluß des Tonstücks durch Fine oder durch das gewöhnliche Finalzeichen angemerkt ist.

Dalayrac, s. Alayrac d'.

Dalberg, Carl Theodor Anton Maria von, aus dem berühmten reichsfreiherrlichen Geschlechte der Dalberge, Kämmerer von Worms, ehemaliger Kurfürst von Mainz und Erzkanzler, dann Fürst Primas des Rheinbundes und Großherzog von Frankfurt, endlich Erzbischof zu Regensburg und Bischof zu Worms und Constanz, wurde geboren am 8ten Februar 1744 zu Hernsheim bei Worms auf dem Stammhause des Dalbergschen Geschlechts, Manheimer Linie, u. starb, nachdem er 1813 freiwillig auf alle seine Besitzungen als Landesherr ꝛc. bis auf seine erzbischöflichen Gerechtsame verzichtet hatte, als wohlthätiger und überaus hochgeachteter Privatmann zu Regensburg am 10ten Februar 1817. Was aus der übrigen Lebensgeschichte dieses als Gelehrter und Schriftsteller, so wie auch als Mensch gleich sehr ausgezeichneten Mannes für den Musiker, hauptsächlich den wissenschaftlichen, von Wichtigkeit ist, sind weniger seine besondere Liebe zur Kunst und die Fertigkeit und der Geschmack, womit er einige Instrumente, besonders Clavier, spielte, als vielmehr seine dahin gehörigen Schriften, worunter sich vor allen „die Grundsätze der Aesthetik" (Erl. 1791), „Perikles, oder über den Einfluß der schönen Künste auf das öffentliche Glück" (Erf. 1806), und mehrere Aufsätze in den „Horen", vorzüglich der über die Kunstschulen, als lesens- und beachtenswerth auszeichnen. In der letztgenannten Abhandlung dringt er mit aller ihm zu Gebote stehenden Redekunst auf Errichtung von Kunstschulen, in denen der einzelne Mensch veredelt und für das wahre Schöne und Gute erzogen und empfänglich gemacht würde. „Gute Regenten" — schließt er — „Väter des Vaterlandes, wollt ihr in euren Staaten Wahrheit, Schönheit und Tugend vereinigen; wollt ihr auf eine dauerhafte Weise die schönen Künste, diese Blüthe der Menschheit, erhalten, so errichtet gute Kunstschulen." Bedeutungs- und wirklich auch noch verdienstvoller um die musikalische Kunst ist

Dalberg, Johann Friedrich Hugo, Freiherr von, des vorigen jüngerer Bruder. Derselbe wurde geboren 1752, war Domcapitular der hohen Domstifter zu Trier und Worms, auch Kurtrierscher Hofrath zu Coblenz, und starb im Juli 1812. Wie sein verehrungswürdiger Bruder genoß er von früher Jugend an einer Ausbildung, wie sie seinen zeitig erblühenden Talenten, seinem Eifer für alles Wissenschaftliche und Künstlerische, und seiner Bestimmung für die große Welt angemessen war. Mehrerer Sprachen, mehrerer practischer Wissenschaften, und beträchtlicher künstlerischer Fertigkeiten ward er bald, bis auf einen namhaften Grad, mächtig; öftere, zum Theil große Reisen (namentlich nach Italien um 1775, und nach England 1798), und andere bedeutende, öffentliche und Privatverhältnisse veranlaßten, und innere, stets hierauf gerichtete Neigungen trieben ihn an, unabläßig weiter zu dringen und mehr zu erforschen. Vornehmlich war es das Talent für Musik, das sich sehr frühe bei ihm entwickelte, und sowohl für Theorie als für Praxis. Der treffliche Holzbauer ward sein Lehrer in

Beidem. Als er späterhin mehr Muse erhielt, widmete er einen großen Theil seines Lebens dieser Kunst, und eine beträchtliche Anzahl zum Theil wirklich ausgezeichneter, wenigstens stets interessanter Compositionen oder Schriften über musikalische Gegenstände, so wie das Viele, was er unmittelbar fördernd und wohlthuend für Künstler und deren löbliche Unternehmungen that, sind Beweise davon. Dabei freilich oft getäuscht und nicht selten betrübt, ermüdete er doch nie. Die innigste Liebe und der heftigste Trieb zur Thätigkeit für Alles, was die Tonkunst und den Tonkünstler im besseren Sinne des Wortes anging, ließ ihn niemals auf halbem Wege stehen bleiben. In practischer Hinsicht zeichnete er sich besonders als Virtuos auf dem Pianoforte aus, und war als solcher in den Jahren 1772 und 1773, als er noch in Göttingen studirte, ein wahrer Glanz der dortigen academischen und Privat-Concerte. Von seinen hieher gehörigen Schriften und Compositionen theilt Gerber in seinem alten und neuen Tonkünstlerlexicon ein ziemlich ausführliches Verzeichniß mit, so weit nämlich jene gedruckt und noch vor dem Jahre 1804 erschienen. Die vorzüglichsten darunter sind die Canzonen und Lieder, deren er mehrere Hefte herausgab; die englische Cantate „Beatrice" (von Gerber nicht angeführt, gleichwohl aber in London gedruckt); mehrere gut gefaßte Doppelsonaten für das Pianoforte; französische Romanzen; Herders Cantate „das Saitenspiel"; eine Ode an die Freude; Würde der Frauen, und dann die Musik zu den Todesscenen des Erlösers nach Klopstock: ein Werk, dem er zwar dadurch schadete, daß er es nur für Blasinstrumente schrieb, das aber auch in solcher Gestalt, gut ausgeführt und die von ihm selbst wirksam zusammengefügten Stellen des Dichters gut gesprochen, einen schönen Eindruck macht, und zu frommer Andacht stimmt. Dann die Schriften: „Blicke eines Tonkünstlers in die Musik der Geister" (eine kleine und keineswegs fehlerfreie, aber mit Geist abgefaßte Schrift, die bei ihrer Erscheinung 1787 viel Glück machte); „Versuche, den Dreiklang und die harmonischen Mitlaute vermittelst Glasstäben an Metallsaiten hervorzubringen" (eine mit vielen Vorkenntnissen unternommene und mit großer Genauigkeit durchgeführte akustische Untersuchung, steht in der Leipz. allg. musik. Zeitung 1799 Nr. 6, 7 und 8); „Untersuchung über den Ursprung der Harmonie und ihre allmählige Ausbildung" (ein glücklich combinirtes und zu interessanten Resultaten benütztes Werk, erschien Erfurt 1800); „Ueber die Musik der Indier, aus dem Englischen des William Jones, mit Anmerkungen, Zusätzen, englischen Volksgesängen ꝛc.", Erfurt 1802. Unstreitig ist diese letztgenannte D's wichtigste musikalische Arbeit. Nirgends noch ist der Gegenstand ausführlicher und gründlicher bearbeitet worden; seine eigenen mündlichen Unterredungen darüber mit Jones u. Anderen, welche sich längere Zeit in Indien aufgehalten hatten, gaben ihm die besten Mittel und Gelegenheiten dazu. Auch durch „Gita-Govinda" oder Gesänge Jajadeva's, eines indischen Dichters, welche er 1802 mit Erläuterungen herausgab, hat er sehr viel für das richtigere Verständniß der indischen Musik gethan. Mehr über D. gehört nicht hieher; auch seine kleineren und minder wichtigen Schriften und Compositionen, von welchen ersteren die allg. Leipz. musik. Zeitung einige mittheilt (z. B. 1800, pag. 105 ff.; 1801, pag. 196 ff.), glauben wir übergehen zu dürfen; indessen daß er als Mensch theilnehmend, liebevoll, herablassend, heiter und gesellig war, daß er alles Wahre, Gute und Schöne, wo er es erkannte, achtete und nach Kräften förderte, daß er wahrscheinlich eben so viele aufrichtige Freunde hinterließ, als nähere Bekannte, und schwerlich irgend einen Feind, das gehört wohl für Alle, die seiner gedenken, und

mag denn auch hier, wie schon an mehreren anderen Orten, seinen Platz finden. Th.

Dalibor, der bekannte Böhme, nach welchem noch bis auf den heutigen Tag der Schloßthurm in Prag den Namen Daliborga führt, lebte gegen Ende des 15ten Jahrhunderts. 1498 war er der Anführer einer Rebellion, wurde als solcher ergriffen, und in den genannten Schloßthurm nach Prag abgeführt. Ein Mann von lebhaftem Temperamente, plagte ihn in diesem Zustande die schrecklichste Langeweile; er suchte daher eine Geige zu bekommen, und ohne vorher auch nur das Mindeste von der Musik verstanden zu haben, brachte er es durch unablässiges Ueben zu einer solch' außerordentlichen Fertigkeit auf diesem Instrumente, daß sich täglich eine Menge Volks um ihn versammelte, und er zuletzt für den größten Geiger ganz Böhmens gehalten wurde. Mitleid und Bewunderung brachten ihm dabei nicht selten reichliche Gaben. Von ihm entstand das in Böhmen noch jetzt bekannte Sprichwort: „Etiam Daliborem fames musicam docuit" (auch einen Dalibor kann der Hunger zum Tonkünstler machen). Mehreres über ihn, was weniger hieher gehört, findet sich in Theobald's „Hussitenkrieg" Thl. 3, pag. 159. tt.

Dall, Roderick, merkenswerth als der letzte der sogenannten wandernden Harfner in Schottland, lebte noch um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, wenigstens noch 1740 bei Blair in Athole und Dunkald, von wo aus er fleißig die Häuser des Adels besuchte, der seine Kunst reich belohnte. Er galt für einen der geschmackvollsten Componisten und Harfenvirtuosen seiner Zeit u. seines Landes, u. noch jetzt sind in Schottland viele seiner Lieder beliebt und zu wahrscheinlich unvergänglichen National- und ächten Volksliedern geworden. Wir kennen davon keines, als nur einige Melodien, die auch in Deutschland zu Tänzen, Variationen, Rondo's u. dgl., namentlich von Willing und einigen älteren Componisten, benutzt worden sind. Sie haben viel Ansprechendes, Freies und dabei doch Fließendes in der Melodie, das sie zu wahrhaft characteristischen Tongebilden erhebt.

Dalloglio, zwei Brüder, Domenico und Giuseppe (zuweilen auch geschrieben d'Alloglio); ersterer, der älteste, war berühmt als Violinist, der zweite u. jüngere als Violoncellist; sie waren geboren zu Venedig in den ersten Jahren des vorigen Jahrhunderts; 1735 kamen sie zusammen nach Petersburg in Kaiserl. Dienste, wo sie neunundzwanzig Jahre verweilten, stets im Besitze der höchsten Achtung; 1764 nahmen sie ihre Entlassung, um wieder in ihr Vaterland zurückzukehren. Auf der Reise dahin rührte den Domenico unweit Narva der Schlag, woran derselbe wenige Tage darauf starb. Giuseppe setzte nun seine Reise allein fort, nachdem er sich noch einige Zeit in Warschau aufgehalten und nach ein paar Concerten die Ehre hatte, vom Könige von Polen mit dem Character eines Königl. polnischen Agenten in der Republik Venedig bekleidet zu werden. 1765 traf er in Venedig ein, starb daselbst aber schon 1771. Von beiden Künstlern sind viele Compositionen bekannt geworden, die ihrer Zeit sehr beliebt waren, und auch jetzt noch einen classischen Werth haben, namentlich die in Wien gedruckten Violin- und Bratschensolo's, wie auch mehrere Concerte für die Violine und einige Sinfonien von Domenico, und dann einige Violoncellduette von Giuseppe. Merkwürdig genug stand letzterer als Virtuos in einem größeren Ansehen als sein Bruder, während dieser wieder für einen fleißigeren und achtungswertheren Componisten gehalten wurde. Von des Domenico größerer Thätigkeit in der Composition wenigstens überzeugen wir uns auch gegenwärtig noch durch die vorhandene Anzahl seiner Werke. tt.

Dallans, Ralph, ein berühmter englischer Orgelbauer, lebte zu London, wo er 1672 starb. Er versorgte mit dem älteren Schmidt beinahe alle Kirchen England's mit Orgeln. Hauptsächlich merkwürdig darunter sind die Werke im neuen Collegium und in der Musikschule zu Oxford. Seinen letzten Bau unternahm er im Februar 1672 zu Greenwich; Krankheits halber aber mußte er schon im Mai desselben Jahres nach London zurückkehren und die Vollendung des Werkes seinem Gehülfen James White überlassen. So erzählt Hawkins in seiner Geschichte Bd. 4, pag. 357.

Dalvimâre oder d'Alvimâre, P. A. „Dalvimare," so schrieb man 1800 aus Paris (Leipz. musik. Zeitung 1800, pag. 732), „hat es in der Behandlung seiner Harfe so weit gebracht, daß er weder einen Nebenbuhler hat, noch unter uns gehabt hat. Er hat zugleich zu den bedeutendsten Verbesserungen, welche der Lautenmacher Cousineau mit dem Mechanismus der Harfe vorgenommen, das Seinige beigetragen." Den Liebhabern der Harfe hat er fünf Werke geschenkt, worunter ein Potpourri aus Mozart's Zauberflöte, in Frankreich „Les Mystères d'Isis" genannt, woraus die Critik, der die französische Zauberflöte nicht gefallen wollte „Les Misères d'ici" machte. Ueberhaupt aber darf ohne Bedenken behauptet werden, daß D., dem eine große Geschicklichkeit und Beliebtheit als Lehrer und Virtuos auf der Harfe nicht abgesprochen werden konnte, niemals jedoch ein vorzüglicher Componist gewesen ist. Jetzt ist er nicht mehr am Leben, und auch seit 1810 schon ist er nach und nach ziemlich ganz in Vergessenheit gerathen. G.

Damascen, s. Joannes Damascenus.

Damenisation ist eine Singübung, wobei der Schüler die Tonstufen auf den Sylben da, me, ni, po, tu, la, be (c, d, e, f, g, a, h) solmisirt. Graun führte diese Art zu solmisiren (s. dies. Art.) ein, und es ist nicht zu leugnen, daß diese Sylben in mehrfacher Rücksicht zweckmäßiger sind, als die Aretinischen ut, re, mi, fa, sol, la, si; doch bleibt auch hier Tosi-Agricola's Bemerkung wahr: „Man nenne die Töne wie man will, nur gebrauche man jedem Tone seinen eigenen und zwar einen zur singenden Aussprache bequemen Namen. In wiefern die D. diese Forderung erfüllt, wird im Art. Solmisation ausführlich dargethan. G. Nbrg.

Damiani, F., ein berühmter Sänger aus dem Anfange des jetzigen Jahrhunderts, der sich auch als Componist einen Namen erworben hat. In einigen Catalogen wird sein Name auch d'Amiani geschrieben. Er war ein geborner Italiener; sein Ruf verbreitete sich jedoch von London aus, wo er im Jahre 1800 auf den Theatern und in mehreren öffentlichen Concerten mit vielem Beifalle sang. Daselbst sind auch seine Variationen für eine Singstimme über „God save the King", seine Gesänge mit Begleitung der Harfe oder des Pianoforte's, und seine zwei-, drei- und vierstimmigen Noturno's gedruckt. 1801 ging er nach Paris, wo jedoch sein Gesang weniger Beifall fand; 1805 sang er noch auf den Theatern zu Neapel, und 1806 zu Rom. Von seinen späteren Lebensverhältnissen ist in Deutschland nichts Zuverlässiges bekannt geworden. 39.

Damas, Friedrich, gegenwärtig Cantor in Bergen auf der Insel Rügen, ein in der musikalischen Welt zwar wenig bekannter, gleichwohl aber achtungswerther Mann, besonders wegen der beiden Werke „Hülfsbuch für Sängervereine der Schullehrer auf dem Lande und in kleinen Landstädten" und „Leichte Chöre an Sonn- und Festtagen für Choranstalten auf dem Lande und in kleinen Städten," welche 1831 bei Böthge in Berlin erschie-

nen. Beide Werke sind ihrem Zwecke vollkommen angemessen; das erstere giebt dem vorwärts strebenden Lehrer eine stufenweis geordnete Reihe von melodischen und rhythmischen Treffübungen in die Hand, und dies zwar in der befriedigendsten Weise; das zweite ist gleichsam eine Fortsetzung von dem ersteren, indem hier der Verfasser praktisch nachweist, wovon er dort theoretisch zu überzeugen sucht, und zwar mit einem hervorstechenden Talent, dessen Kraft noch mehr durch eine reife Erfahrung unterstützt wird. Es wäre zu wünschen, daß dieser verdiente Mann noch weiter, sowohl als Lehrer, wie als practischer Componist, hervorträte, namentlich auf dem Gebiete, auf welchem er sich uns durch obengenannte Werke schon so vortheilhaft gezeigt hat, und wo noch immer ein großer Mangel an wahrhaft Gutem, Nützlichem und Gediegenem so fühlbar herrscht. S. W.

Damm oder **Dämme**, auch **Unterschied, falsches** oder **blindes Register** genannt, sind schmale Leisten, ohngefähr 1′ breit, welche der Länge nach auf der Windlade befestigt sind. Auf ihnen ruhen die Pfeifenstöcke und unter diesen, folglich zwischen den Dämmen, laufen die Parallelen; damit diese leicht hin- und hergeschoben werden können und dennoch sich winddicht an die Lade anschließen, ist es nöthig, daß die Dämme, etwa um so viel als die Stärke eines Kartenblattes beträgt, höher als die Stärke der Parallelen seyn müssen. Damit auch zwischen den Dämmen kein Wind verschleichen kann, werden sie so sorgfältig abgerichtet, daß sie sich überall winddicht an die Lade anschließen, auf die sie mit Leim und hölzernen Nägeln befestigt werden. Am zweckmäßigsten macht man sie, wie alle Theile der Windlade, aus Eichenholz, auf jeden Fall aber aus derselben Holzart, aus der die Parallelen und Pfeifenstöcke gemacht sind, weil mehrerlei Holzarten bei feuchter Witterung verschiedenartig anquellen, bei heißer und trockener Luft wiederum verschiedenartig eintrocknen; diese Verschiedenartigkeit aber zur Folge hat, daß der eine oder der andere Theil sich wirft, und der Wind sich alsdann verschleichen kann.

Dammbretter. So nennen einige Schriftsteller die Spunde, womit die Windlade verspundet worden, welche Benennung aber falsch ist; richtiger heißen sie **Canzellenspunde**, auch **Canzellenwände**. Man wählt sie von gehörig trockenem Eichenholze so stark und lang, daß sie, wenn sie gehörig geleimt sind, gewaltsam in den Windladenrahmen eingetrieben werden müssen, damit sie vollkommen winddicht anschließen; sie bilden die Canzellen einer Windlade.

Damon. Die Geschichte erzählt von zwei Tonkünstlern dieses Namens. Der **älteste** davon gehörte dem alten Griechenland an, war aus Athen gebürtig, ein Schüler des Agathokles und der Lehrer des Perikles und Sokrates in der Musik, wie Plato und Plutarch versichern. Ersterer sagt von ihm, daß er besonders den rhythmischen Theil, als den vornehmsten der damaligen Musik, verbessert habe; wo hingegen Aristides Quintilian bemerkt, daß er ein vorzüglicher Componist gewesen sey, der besonders in dem Ausdrucke der verschiedenen Empfindungen und Leidenschaften eine besondere Geschicklichkeit besessen habe. Demnach dürfte er denn wohl für den größten Musiker des alten Griechenlands gehalten werden. Merkwürdig sind die Worte, die ihm Plato in den Mund legt: „Die Musik kann in keinem Staate eine Veränderung erleiden, ohne daß nicht zugleich auch eine Veränderung in der allgemeinen Denkungsart, Regierungsform und den Sitten damit verbunden wäre.“ Auch die Erfindung des hypophrygischen und hypolydischen Modus, zur Milderung des phrygi-

schen und lydischen, wird diesem Damon beigelegt. Wegen des Verdachtes, daß er als ein eben so großer Staatsmann wie Musiker seine Kunst nur zum Vorwande gebrauche, um den Perikles herrschen zu lehren, ward er von Athen verbannt. Sonst erzählen die alten Schriftsteller nichts Bestimmtes aus seinem Leben. Vergl. auch Vossius de nat. art. lib. I. cap. 4. §. 47, Prinz Hist. cap. II. §. 39 und cap. VII. §. 43. — Der zweite, William Damon, war ein in der letzten Hälfte des 16ten Jahrhunderts berühmter englischer Componist, Mitglied der Königl. Capelle zu London, und der erste, welcher in England die vierstimmigen Psalmen einführte, mit dem Werke „The Psalmes of David in English meter, with notes of 4 partes ect." welches einer seiner Freunde 1579 zu London herausgab. Darin hatte er den Psalmen eigene Melodien gegeben. In einem andern Werke, welches nach seinem Tode 1591 zu London erschien und dessen langen Titel Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon vollständig anführt, behielt er die in den Kirchen gebräuchlichen Melodien bei, und setzte dieselben dergestalt für 4 Stimmen, daß immer der Tenor die Melodie führte, während in dem erstgenannten Werke immer dem Discant die Melodien zugetheilt waren. Burney, der auch ein fünfstimmiges Miserere von diesem D. besaß, rühmt die Reinheit seines Satzes und die Gefälligkeit seiner Melodie; Hawkins sagt nichts hierüber, sondern erzählt nur von seinen Werken, und daß dieselben Anfangs zwar wenig, später jedoch eine sehr lebendige Theilnahme gefunden hätten.

Damoreau, eine beliebte Opernsängerin in Paris, wurde geboren daselbst 1801. Sie ist eine geborne Cinti, verheirathete sich aber vor einigen Jahren mit dem Schauspieler Damoreau, und nennt sich deshalb auch gemeiniglich Cinti-Damoreau oder umgekehrt. In ihrem Aeußern zeichnet sie sich durch manche characteristische Züge aus, die denn auch auf ihre Action einen nicht unvortheilhaften Einfluß ausüben; als Sängerin verbindet sie die italienische mit der französischen Schule, und gehört daher, zumal da beide, sowohl die italienische als die französische Schule, in ihrer jetzigen Gestalt durchaus nicht auf ein bestimmtes und unterscheidbares Naturell Anspruch machen, der großen Zahl der jetzt lebenden Gesangskünstler an, die gleichsam ohne alle bestimmte Physiognomie den höchsten Grad ihrer Kunst nur in der blos technischen Fertigkeit suchen, und somit Alles zusammenreihen, was sie mit ihrer Stimme hervorzubringen im Stande sind, den Werth eines ächt künstlerischen Characters und Ausdrucks dabei gänzlich verschmähend. Unsers Wissens hat die Mad. D. Paris noch nicht verlassen, um eine größere Kunstreise zu unternehmen; in Deutschland wenigstens ist sie noch sehr unbekannt. 14.

Dämpfer (franz. sourdine, ital. sordina und sordino), ist eine mechanische Vorrichtung bei musikalischen Instrumenten, ihren Ton sanfter, schwächer und weicher zu machen. Bei den Geigeninstrumenten wird dies durch einen kleinen Kamm von Holz, Elfenbein oder Metall bewirkt, dessen drei gespaltene Zacken auf den obern Theil des Steges geschoben werden, ohne daß sie die Saiten berühren. Es muß dieser Dämpfer sehr genau auf den Steg passen, wenn der Ton dadurch weder schnarrend werden, noch eine ungleiche Stärke bekommen soll. Unter den Blasinstrumenten wird bis jetzt nur beim Waldhorn und bei der Trompete ein solcher mechanischer Dämpfer angewendet. Bei ersterem besteht er gewöhnlich aus einer meistens mit Tuch überzogenen hohlen Kugel von Pappe, ohngefähr 6 Zoll im Durchmesser, an welcher sich ein offener Schlauch befindet,

der in den untern Theil des Horns, zunächst des Schalltrichters, paßt; innerhalb der Kugel ist ein Draht mit einer Scheibe angebracht, durch welche die Höhlung des Schlauchs verdeckt werden kann, damit der Hornist bei Anwendung des Dämpfers nicht den Vortheil des Stopfens verliert, zu welchem Behufe auch der Draht mit einem Handgriffe versehen ist, der aus der untern Seite der Kugel hervorragt. Bei der Trompete ist der Dämpfer ein Stückchen ausgebohrtes und gut abgedrehtes Holz, das in den Schalltrichter geschoben wird. Auf dieselbe Art lassen sich übrigens auch alle andere Blasinstrumente wenigstens etwas dämpfen, und die Versuche, welche man mit dem Stopfen der Rohrinstrumente, vermittelst eines feuchten Schwammes oder zusammengeballter Baumwolle, gemacht hat, sind von keinem ungünstigen Resultate gewesen; doch ist, wie schon gesagt, noch kein bestimmter Apparat hiezu gewählt. Auch ist das Dämpfen dieser Art von Instrumenten wegen ihrer Länge viel zu lästig, als daß es häufig angewendet werden könnte. — Bei den krustischen Clavierinstrumenten besteht der Dämpfer aus einem innern Mechanismus zur Verhinderung des Nachklanges der Saiten nach Aufhebung der Finger von den Tasten. Die gesammte Einrichtung dieses mechanischen Theils der Clavierinstrumente wird gewöhnlich die Dämpfung genannt, während der einzelne Körper, welcher nur eine Saite dämpft oder deren Nachklang verhindert, der Dämpfer heißt. Bei den alten Flügeln oder Claviercymbeln ist dieses ein kleines Stückchen Tuch an den sogenannten Docken oder Springern, welches sich nach dem Anschlagen des Tones und bei dem Zurückfallen der Springer, auf die Saite legt; bei dem neueren Fortepiano ist es ein kleiner, mit ausgefasertem Tuch oder sehr wolligtem Leder überzogener, am besten jedoch mit feiner Merinowolle belegter Körper, der auf die Saite fällt, sobald der Finger die Taste verläßt. Die mechanische Einrichtung desselben ist ganz verschieden, doch immer so, daß die Taste, wenn sie angeschlagen wird, zugleich auch den Dämpfer ihrer Saite hebt, und daß dieser, sobald der Finger die Taste verläßt, entweder vermöge seiner eigenen Schwere oder vermöge einer entgegen strebenden Feder augenblicklich wieder auf die Saite fällt, und zwar so fest und gleichmäßig, daß durchaus kein Nachklang irgend einer Saite stattfindet. Aus diesem Grunde ist denn auch, obschon sich die Dämpfung, namentlich bei einem tafelförmigen Instrumente, verschieden anbringen läßt, die liegende immer die zweckmäßigste, und daher neuerer Zeit auch die bevorzugteste. Bei den älteren Clavierinstrumenten läßt sich die Dämpfung durch einen Zug aufheben, bei den neueren gewöhnlich durch ein am Boden des Instrumentes angebrachtes und vom Spieler mit dem Knie oder dem Fuße regiertes Druckwerk (s. Pedal). Im Allgemeinen hat jedes Clavier so viele einzelne Dämpfer, als es Töne oder Tasten hat; bei seinem jetzigen weiten Umfange jedoch pflegt man den obersten Tönen der sechsten Octave keine Dämpfer zu geben, weil die Saiten so kurz sind, daß sie unmöglich noch länger als die Zeit des Anschlags vibriren und also von selbst nicht auf eine störende Weise nachklingen können. Die Wichtigkeit dieses Theils der Clavierinstrumente bedarf wohl keines weiteren Beweises, und wie viel daher auf seine sorgfältige und zweckmäßige Einrichtung ankommt, leuchtet ein. Es ist nothwendig, daß alle Töne des Claviers gleich schnell, gleich sehr, fest und überhaupt so präcis und sicher als nur möglich gedämpft werden, und daß dieses ohne alles, auch das mindeste Geräusch geschieht; daher muß der Mechanismus, sowohl der ganzen Dämpfung als jedes einzelnen Dämpfers, ein sehr leichter seyn, und ein Dämpfer zu dem an-

dern, hinsichtlich seiner Größe, Schwere, Form ꝛc. in einem solchen Verhältnisse stehen, daß die Wirkung des einzelnen Dämpfers wie der gesammten Dämpfung völlig gleichmäßig ist. Bei dem Aufheben der Dämpfung dürfen die einzelnen Dämpfer nicht der eine nach dem andern folgen, sondern es muß dies mit solcher Gleichheit geschehen, daß es scheint, als wären die vielen verschiedenen einzelnen kleinen Körper ein einziger in sich verbundener; und eben so genau und gleichmäßig, der Zeit und der Wirkung nach, muß auch die Dämpfung wieder fallen. — g.

Dämpfung, bezeichnet zunächst die Handlung des Dämpfens der Töne und auch die Art und Weise, wie dies geschieht. Man spricht daher z. B. von einer leichten, sichern, starken, geringen ꝛc. Dämpfung; dann versteht man darunter auch wohl die ganze mechanische Vorrichtung, durch welche die Töne der einzelnen Instrumente gedämpft werden können. Hierüber vergl. man den vorh. Art.

Danby, John, galt gegen Ende des vorigen Jahrhunderts für einen der besten englischen Singcomponisten, lebte zu London, wo er 1807 starb; besonders berühmt waren seine Glees, weshalb er denn auch in Deutschland hauptsächlich durch diese Eingang gefunden hat. 1794 erschien eine große Sammlung davon, die mehrere Ausgaben und Auflagen erlebte.

Danckelmann, William Bonaventura, Freiherr von, Königlich Preußischer Landrath, Major, Ritter des rothen Adlerordens, wurde geb. 1777 zu Hugli in Bengalen, wo sein Vater Director und vorsitzender Rath der holländisch-ostindischen Compagnie war. Nach dessen Tode kam er im zwölften Jahre mit seiner Mutter und einem Bruder zu seinem Oheim, der bald darauf seine Mutter heirathete, und ihn als ein sorgsamer Vater erzog. Neigung und Wunsch der Eltern bestimmten ihn zum Militär und sein Jugendunterricht in der Tonkunst war daher sehr mangelhaft, doch erhob er sich in seinem männlichen Alter noch durch den beharrlichsten Fleiß, der in der heißesten Liebe zur Musik seine wirksamste Triebfeder fand, zu einer so hohen Stufe der Kunstbildung, wie sie von Dilettanten und hauptsächlich von solchen, die so spät beginnen, nur sehr selten erreicht wird, und die ihn zu einem der verdientesten Männer um die Verbreitung und Bildung eines geläuterten Geschmacks in der Musik, vornehmlich in Thüringen, hat werden lassen. Weder Reisen, noch Opfer scheute er, den Unterricht tüchtiger Meister zu genießen, um sich theoretisch und practisch, vorzüglich im Violinspiel, zu vervollkommnen. Nach den deutschen Befreiungskriegen ward er Landrath des Querfurter Kreises und nahm als solcher seinen Wohnsitz zu Lodersleben. Hier errichtete er ein stehendes Streichquartett, und that durch die Veranstaltung größerer Instrumental-Aufführungen sehr viel für Verbreitung der Tonkunst. Um das Quartett ungestört zu erhalten, besoldete er eigens dazu einen Violoncelliſten. Auch theoretisch suchte er der Tonkunst zu huldigen, indem er einen Verein gründete, der sich bei seinen regelmäßigen wöchentlichen Zusammenkünften nur über Musik und musikalische Gegenstände besprach, und zu seiner eigenen Belehrung die besten musikalischen Schriften und Zeitungen anschaffte. Die Kunst im eigentlichen Sinne des Worts ward so durch diesen einen Mann ein Gemeingut der gebildeten Musikfreunde der ganzen Umgegend. D. starb am 30. April 1833 an den Folgen einer Gehirnentzündung, welche übermäßige Anstrengung in amtlichen und anderen Arbeiten herbeigeführt hatte. Lwe.

Danckert, Ghiselini, blühete als Clericus, päpstlicher Vorsänger

und nach Adami's Versicherung als einer der besten Madrigal-Componisten um die Mitte des 16ten Jahrhunderts. Er war einer der Richter in dem berühmten Streite zwischen Vincentino und Vincenzio Lusitano über die musikalischen Tonarten. Von seinen Compositionen finden sich nur noch einzelne kleine Stücke in der 1545 zu Augsburg gedruckten Salblingerschen Sammlung; alles Uebrige ist verloren gegangen.

Dandrieu oder d'Andrieu, Jean François, berühmter Organist an St. Merry und St. Barthélémy zu Paris, geb. daselbst 1684 und gest. am 16. Januar 1740, erwarb sich hauptsächlich durch die „Principes de l'accompagnement du Clavecin, exposer dans les tables etc.", welche von 1719—1777 vier verschiedene und immer verbesserte Auflagen erlebten, einen bedeutenden Ruf; dann erschienen von ihm noch mehrere Bücher Sonaten und Suiten für das Clavier, auch einige Noëls für die Orgel, und dann eine Art Sinfonie für Bogeninstrumente, betitelt „les caractères de la guerre", die, sonderbar genug, im vollkommensten Contraste mit seinem sonst ziemlich reinen Kirchenstyle stand, und deshalb auch sehr wenig Theilnahme fand. Für die Orgel selbst hat er viel componirt, aber nichts davon in den Druck gegeben. Sowohl in Ansehung des Geschmacks als seiner Talente wird er mit dem berühmten Couperin verglichen, und was angenehme Mannigfaltigkeit in der Composition und Fülle der Harmonie betrifft, von Vielen sogar noch über denselben gestellt. Um so mehr aber ist es zu verwundern, daß von seinen Orgelwerken so wenig, und in Deutschland fast gar nichts bekannt geworden ist. N.

Dänemark — Dänische Musik. In sofern die ältesten Bewohner Dänemarks Deutsche waren, fällt auch die Urgeschichte der dänischen Musik mit der der deutschen zusammen und es ist daher, was diesen Punct betrifft, der letztgenannte Artikel zu vergleichen. Hinsichtlich der characteristischen Gestaltung, welche dieselbe in der späteren Zeit (bis auf unsere Tage), besonders was die eigentliche Volksmusik betrifft, annahm, ist die dänische Musik, ihr ganzer innerer und äußerer Zustand, wiederum eine — so zu sagen — allgemein nordische, daß ihre innige Verwandtschaft mit der schwedischen und norwegischen eigentlich gar keine vollkommen abschließende Sonderung zuläßt, und somit die eine nicht ohne gleichzeitige Beschauung der andern untersucht und dargestellt werden kann. Deshalb verweisen wir denn auch in solcher Beziehung hier auf den allgemeinen Art. Scalden oder Scandinavische Musik, wo um so anschaulicher selbst diejenigen wenigen und gering markirten Züge hervorgehoben werden können, welche allenfalls noch einen Unterschied und eine Gränze zwischen der dänischen, schwedischen und norwegischen Musik absehen lassen.

Danner, 1) Johann Georg, ein vortrefflicher und zu seiner Zeit auch sehr beliebter Violinspieler, war Hofmusikus zu Mannheim, wo 1745 sein Sohn u. Schüler, der noch berühmtere — 2) Christian D. geboren wurde. Dieser kam 1761 in die dasige Hofcapelle, welcher er auch 1778 mit seinem Vater nach München folgte. 1783 ging er nach Zweibrücken, und wurde daselbst zum Herzogl. Concertmeister ernannt, als welcher er endlich 1792 nach Carlsruhe berufen wurde. Hieher folgte ihm auch 1800 sein Vater, der Alters halber nicht mehr spielen konnte und 1807 bei ihm starb. Er selbst vollendete sein ruhmvolles Künstlerleben 1816, nachdem er sowohl in dem großen Violinisten Friedrich Eck, seinem Schüler, als auch durch die Herausgabe mehrerer schätzenswerther Violinsachen sein Andenken gesichert hatte. Das beste, was er componirt hat, ist

ein Violinconcert in F mit 11stimmiger Orchesterbegleitung, das leider aber Manuscript geblieben ist. Seine gedruckten Compositionen bestehen in einzelnen kleinen Solosätzen und mehreren Duetten, die namentlich angehenden Violinspielern als zweckmäßige Uebungsstücke empfohlen zu werden verdienen, nicht nur wegen der Reinheit ihres Satzes, sondern auch wegen ihrer Angemessenheit, mit welcher sie die practische Fertigkeit auf ihrem Instrumente auf's Nützlichste fördern helfen. B.

Danzi, Franz, hat, obschon kein gemeines Talent, niemals in den Annalen der Tonkunst eigentlich geglänzt, dennoch aber als ein Künstler von der seltensten vielseitigsten Ausbildung, durch Lehre und Beispiel, so viel gewirkt, daß ihm mit Recht die Anwartschaft zusteht auf ein Denkmal, wie es die Welt meistens nur ihrem Heroismus zu setzen pflegt. Er ward geb. 1760 zu Mannheim, wo sein Vater, Innocenz D., als churpfälzischer Hofmusikus und erster Violoncellist in der Capelle angestellt war. Mannheim bildete, wie etwas später für die Schauspielkunst, so auch damals für die Musik, in der That eine eigene selbstständige Schule, die, wenn in mancher Hinsicht auch anderen nachstehend, dennoch ihre besonderen Vorzüge besaß. Länger und reiner als in den meisten anderen Capellen erhielt sich in ihr der einfachere, edlere und ausdrucksvollere Gesang, und damit natürlich auch die jenem Gesange ähnliche Behandlung der Musik überhaupt und der Instrumentalmusik insbesondere. Dieser Zustand der Musik auf dem Boden, auf welchem D's künstlerisches Talent, das sich frühzeitig kund gab, seine erste Pflege erhielt, mußte von wesentlichem Einflusse auf seine fernere Ausbildung seyn. Sein Vater ward sein erster Lehrer; derselbe brachte ihm die Elementarkenntnisse aller Musik und das nächste Mittel sie anzuwenden, das Clavierspielen und Singen, leicht bei; dann hielt er ihn zum Spiel seines eigenen Instruments, des Violoncells, an, dessen Unterricht er sich auch für die Folge vorbehielt. Von seinem zehnten Jahre an wurde er der öffentlichen Schule, sowohl der musikalischen als der wissenschaftlichen, frei überlassen, und da jede von beiden gut, der Knabe fähig, folgsam und fleißig war, so waren auch seine Fortschritte in jeder Hinsicht die erwünschtesten; und so kam es denn auch, daß in der Zeit, wo er als junger Künstler sich der Welt zuerst vorstellte, diese ihn zugleich kennen lernte als einen in der Unterhaltung interessanten, im Benehmen gesitteten und überhaupt angenehmen und gebildeten Jüngling, der da gut sprach und schrieb, der Rechenschaft geben konnte von Allem was er wollte und that. Er war der lateinischen Sprache einigermaßen, der französischen hinlänglich und der italienischen sehr mächtig; verstand es auch, hübsche deutsche Verse zu machen, wobei ihn sein von Natur ziemlich lebhaftes, aber gemäßigtes und keineswegs leidenschaftliches, sondern sehr gefügiges Wesen unterstützte. Neigung und Geschick zur Composition meldeten sich früh bei ihm. Als zwölfjähriger Knabe schon schrieb er unaufgefordert Allerlei, besonders für das Violoncell, was gefiel. Letzterem Instrumente widmete er sich mit besonderem Fleiße und er ward daher in seinem 15ten Jahre schon als Violoncellist in die Capelle aufgenommen. Sein Spiel war in jeder Hinsicht ausgezeichnet, wenn auch nicht das, was man jetzt brillant und feurig nennt, sondern der bezeichneten Natur seiner Schule gemäß gesangreich, daher aber auch höchst angenehm und nicht selten von zauberischer Wirkung auf gleich gestimmte Seelen. Dies, liebliche, gesangreiche Melodien zu schaffen, war auch das Ziel, welches er sich als Componist, als welcher er ein Schüler Voglers wurde, sein ganzes Leben hindurch gesteckt hatte, und in welchen von seinen Werken er dasselbe am

vollkommensten erreicht hat, das sind gerade auch seine besten, und diejenigen, welche noch jetzt theilweise leben und wirken, und voraussichtlich noch eine lange Zeit fortleben und fortwirken werden. 1778 wurde er mit der gesammten Capelle und Oper nach München versetzt. Hier hörte er viel, schrieb viel und leider nur allzuviel, um Allem gleichen Gehalt und Werth geben zu können. „Der Kuß", „die Mitternachtsstunde" u. „Iphigenie" sind die besten von seinen Opern. Sie gefielen und verdienten es, ohne indessen eigentliches Glück zu machen. In den übrigen sind zwar einzelne treffliche Stücke enthalten, aber es fehlt ihnen der Glanz genialer Erfindung, die Schärfe und Bestimmtheit in der Zeichnung der Charactere, und das zündende, umsichgreifende Feuer in der Ausarbeitung. Auch das zu öftere und deutliche Durchhören fremder Ideen schadete ihnen nicht wenig. Doch ward D's Verdienst und Bemühen vom Hofe anerkannt und er 1796 zum Vicecapellmeister ernannt. Ein bedeutender Abschnitt seines Lebens hatte schon früher (1790) mit der Verheirathung mit Margarethe Marchand, der höchst liebenswürdigen Tochter des damaligen Theaterdirectors in München, begonnen. Dieselbe war 1768 geboren und als zartes Mädchen schon durch ihre gelungene Darstellung der Kinderrollen beim Publicum beliebt. Unter Leitung der berühmten Lebrun (s. dies.), Danzi's Schwester, bildete sie sich zu einer im deutschen und italienischen Style gleich sehr ausgezeichneten Sängerin, womit sie auch das Ansehen einer trefflichen Schauspielerin und Claviervirtuosin verband. 1787 trat sie zum ersten Male als Sängerin in Voglers „Castor und Pollux" auf; 1791 nahm das junge Ehepaar Urlaub auf unbestimmte Zeit, um eine größere Kunstreise zu machen. Auf dieser verweilten sie sich am längsten in Leipzig und Prag, wo sie sich bei der kleinen, aber vortrefflichen italienischen Oper des Guardasoni, er als Musikdirector und sie als Sängerin, hatten engagiren lassen; besonders als Susanne in Mozart's „Figaro", als Caroline in Cimarosa's „heimlicher Ehe", und in der Titelrolle von Paisiello's „Nina", war sie eine geist- und seelenvolle, liebliche Erscheinung. 1794 und 1795 hielt sich das Künstlerpaar in Italien, besonders in Venedig und Florenz auf, und ärndtete hier nicht weniger ausgezeichneten Beifall als in Deutschland. Kränklichkeit der Mad. Danzi war Ursache, daß Beide schon zu Anfange des Jahres 1796 nach München in ihre früheren Verhältnisse zurückkehrten; 1799 ging jener Zustand in eine schnelle Auszehrung über, die die vielgeliebte Sängerin am 11. Juni 1800 dahinraffte. D. ward durch diesen Verlust sehr gebeugt; nur im Kampfe mit sich selbst vermochte er es noch, die Opern und zwar an dem Orte zu dirigiren, in welchen und wo er seine früh verblichene und geliebte Gattin glänzen gesehen hatte. Dazu kam die ihn schmerzende Ueberlegenheit seines Collegen Winter, und mit Freuden nahm er daher 1807 den Ruf als Hofcapellmeister nach Stuttgart an. Da sich die nachmaligen großen Veränderungen in Würtemberg auch auf Theater und Hofmusik erstreckten, so bewarb er sich um die Capellmeisterstelle am badenschen Hofe, erhielt sie und lebte nun fortan in Carlsruhe, im Besitze der allgemeinen Achtung, und starb hier 1826. — Neues und wesentlich Förderliches hat er der Kunst nicht gebracht; übergehen wir daher auch ein vollständiges Verzeichniß seiner vielen (gegen 100) Werke, das sich überdem schon theilweise bei Gerber (neues Tonkünstlerlexicon) findet, und um so mehr, als die große Revolution, welche in den ersten Decennien des jetzigen Jahrhunderts in der Instrumentalmusik vorging, und welche D. also größtentheils mit erlebt hat, viele davon, ihrem eigenthümlichen, dem jetzt allgemein üblichen ziemlich schnurstracks zuwider laufenden Character

zufolge, der Vergessenheit übergeben hat. Wenigstens haben die meisten seiner Instrumental-Compositionen, die in Quartetten, Quintetten, Sextetten, Concerten für verschiedene Instrumente, besonders aber für Violoncell, Sinfonien ꝛc. bestehen, dem äußern Gebrauche nach dies Schicksal erlitten. Höher in der allgemeinen Achtung stehen dagegen seine Vocalcompositionen. In seinen sehr zahlreichen Liedern und anderen ein- und mehrstimmigen Gesängen verwandter Gattungen findet man stets eine richtige und sorgsame Behandlung des Textes; der Mehrzahl nach sind sie schön erfunden und ausdrucksvoll, wie hauptsächlich seine geistlichen Gesangstücke, die er in späteren Jahren in Carlsruhe zunächst für den dortigen Singverein oder für einzelne Freunde g/schrieben hat, leider aber bis jetzt nur noch zum kleinsten Theile gedruckt sind. Seine Sammlung von Solfeggen ist weit verbreitet und gehört unter die besten der neueren Zeit, denn D. war auch ein vortrefflicher Gesangslehrer. Aus seinen Messen, Magnificaten, Cantaten, Psalmen ꝛc.) alle, bis auf den 128sten Psalm op. 65, und eine weniger bedeutende Gelegenheitscantate, noch ungedruckt) spricht unverkennbar ein von dem Gegenstande durchdrungener Geist, ein frommes Herz, und sie bekunden einen auch in den kunstvolleren Formen wohl geübten Tonsetzer, der in schöner Haltung sanfte Würde mit nicht geringer Kraft zu vereinen wußte. Sein gelungenstes Werk dieser Art ist ein in 7 Sätzen ausgeführtes „Te Deum laudamus", das überall, wo es aufgeführt wurde, von ergreifendster Wirkung war. — In den letzten Lebensjahren beschränkte D. sein Wirken nur auf einen sehr engen Kreis, der zumal noch ihm die Gelegenheit dazu geben mußte. Als Virtuos trat er schon lange nicht mehr öffentlich auf; auch würde er in der neuen Modewelt, wie schon oben angedeutet, nur sehr wenig Glück als solcher gemacht haben, was indessen in keiner Weise ihm, als vielmehr der Gesunkenheit des Geschmacks zur Last gelegt werden darf. Th.

Danzi, Madame, s. den vorhergehenden Artikel.

Daquin, s. Aquin.

Darbes, Johann, Prof. der Musik und Instructeur beim Operntheater zu Copenhagen, seit 1768 auch Mitglied der dasigen Hofcapelle, legte den ersten Grund in der Musik daselbst unter der Leitung des Secretair Freithoff. Sein glänzendes Violinspiel war Veranlassung, daß der König von Dänemark ihn von 1770 an mehrere Jahre in Italien reisen ließ. Sieben Jahre lang hielt er sich in Venedig und Bologna auf, an welch' letzterem Orte er vier Jahre lang den Unterricht des Pater Martini, der ihn sehr lieb gewann, genoß. Nichts destoweniger war ein Stabat mater die einzige Composition, die er als Resultat seines Studiums mit nach Dänemark zurückbrachte, überhaupt aber auch die einzige, welche je von ihm erschienen ist. Doch ward er auf die Empfehlung Martini's als erster Lehrer an der Königl. Singschule zu Copenhagen angestellt, und es ist auch nicht zu leugnen, daß die vortrefflichsten Sängerinnen, welche nach der Zeit in der dortigen Oper glänzten, wie z. B. die gefeierte Dem. Müller, hauptsächlich nur ihm ihre Kunstbildung verdankten. 1784 ernannte ihn der König, dessen Gnade er sich auf alle mögliche Art und Weise zu erwerben gewußt hatte, zum dänischen General-Consul in Italien, womit einer seiner sehnlichsten Wünsche erfüllt ward; ein unbekannter Vorgang aber veranlaßte die Zurücknahme dieser Ernennung noch vor seiner Abreise, ohne daß er auch wieder in seine vorige Stelle eingesetzt wurde; selbst sein früherer Gehalt von 1000 Thalern wurde in 600 Thaler jährliche Pen-

sion verwandelt, die er dann zu Friedensburg auf der Insel Seeland verzehrte, bis er 1810 starb. In der Kunst wirkte er in dieser Zeit nicht mehr, auch zur Ertheilung von Unterricht, wozu sich ihm mehrfache Gelegenheit darbot, konnte er sich nicht wieder entschließen. Q.

Darmsaiten sind Fäden von zusammengedrehten Schaaf- oder besser Lämmerdärmen von verschiedener Länge und Stärke, die zum Beziehen der Harfe, der Geigen- und Lauteninstrumente ꝛc. benutzt werden. Die Verfertigung derselben geschieht auf folgende Weise: die Därme werden aufgeschlitzt, von den fetten und schleimigen Theilen gereinigt, in einer Lauge gebeizt, und dann nach Verhältniß der Saiten, je nachdem sie stark oder fein seyn sollen, auf einem sogenannten Darmhaspel oder Seilerrade mehr oder weniger zusammen gesponnen; alsdann werden sie aufgehängt, geschwefelt, getrocknet, geschliffen, mit einem gelinden Oele eingeschmiert und in die gewöhnlichen Ringel gewunden, von denen 30 zusammen gebunden einen sogenannten Stock ausmachen. Ein ziemlich zuverlässiges Zeichen einer guten Darmsaite ist, daß sie sich bei dem Aufziehen nicht verfärbt, sondern hell, durchsichtig und elastisch bleibt, auch muß sie durchgehends von derselben Stärke und völlig gleichmäßig zusammengedreht seyn, was man mit einem Chordometer leicht ermitteln kann, sonst sind ihre Schwingungen ungleichartig und wird ihr Ton unrein und auch schwerer ansprechend. Das Alter der Darmsaiten kann nicht ermittelt werden. Schon Homer hatte eine Lyra mit sieben Darmsaiten bezogen. Die besten Darmsaiten werden in Italien verfertigt, theils weil dort mehr Lämmer geschlachtet werden als in jedem andern Lande, und die Därme derselben sich besser zu den Saiten eignen als die der alten Schaafe, theils aber auch, weil man dort mehr Sorgfalt auf die übrigens mühsame Reinigung der Därme verwendet, und die dazu erforderliche Lauge besser zuzubereiten versteht. Die größten Darmsaiten-Fabriken waren von jeher in Neapel und Rom. Vergl. den Art. Angelucci. Die sogenannten romanischen Darmsaiten werden im Königreiche Neapel verfertigt. Ueber deren Vorzüge vor den übrigen Saiten und ihre eigenthümliche Beschaffenheit findet sich das Nähere unter dem Art. Romanisch. Daß nicht alle Saiten, welche aus Italien kommen, unbedingt die besseren sind, ist kaum zu erwähnen; auch werden in Deutschland viele Saiten für italienische ausgegeben, die nie auf italienischem Boden waren. Hier in Deutschland, wo häufig die Musiker selbst eine eigene Darmsaiten-Fabrik haben, nimmt man auch wohl Ziegen- und Katzen-Därme zu den Violinsaiten; doch sind dieselben nie so gut als die Schaaflämmer-Därme. Zu den feinsten Violinsaiten gehören gewöhnlich 3, zu den stärksten 7 Darmschnüre; zu den gröbsten Baßsaiten steigt die Zahl derselben auf 120. Wenn solche Saiten lange aufbewahrt werden sollen, so ist darauf zu sehen, daß sie zunächst an einem sehr reinlichen Orte liegen, wo sie nicht bestaubt werden können, und dann auch, daß sie nicht zu lange einer trockenen Luft ausgesetzt sind. Ihrer Güte förderlich ist auch, wenn sie bei einem solchen Falle bisweilen mit einem leichten, feinen Oele wiederholt eingerieben werden, was hauptsächlich ihre Elasticität dauerhafter macht. Alles dies sind aber nur Präservative, welche aufhören, sobald die Saite auf das Instrument gespannt ist. E.

Darondeau, Henry, Gesanglehrer, oder, wie er sich selbst nannte, Maitre de gout de chant, und beliebter Componist in Paris, erst vor einigen Jahren daselbst als ein alter Mann gestorben, schrieb für das Theater: „die Rose", lyrisches Ballet (gefiel 1823 in Wien); „Paul u. Virginie", Ballet

(mit Rud. Kreutzer gemeinschaftlich in Musik gesetzt); „Pizarro", historisches Ballet (im Clavierauszuge gestochen, Paris bei Momigny); „La Chatte merocilleuse", komisches Ballet (die Ouverture für's Pianoforte gestochen, Paris bei Janet); dann mehrere minder wichtige Sachen für das Pianoforte, als Sonaten, Potpourri's, Fantasien, Variationen u. dgl. m. Sein letztes Werk dieser Art war „Vampyr", eine Fantasie mit 9 Variationen (1821). v. Wzrd.

Darstellung ist im Allgemeinen jede sinnliche Aeußerung eines inneren geistigen Zustandes, oder die Handlung, durch welche etwas Inneres, Gedachtes oder Empfundenes, zu einem Gegenstande der äußeren Anschauung gemacht wird. In ästhetischer Hinsicht, in welcher wir dieselbe hier nur zu betrachten haben, ist sie diejenige Thätigkeit, durch welche der Künstler sein Inneres in ein äußerlich Wahrnehmbares verwandelt, also durch welche — nach Anforderung der Kunst — das Gedachte oder Empfundene zugleich auch in schöner Form äußerlich dargestellt wird. Demnach muß die künstlerische Darstellung immer auch einen ästhetischen Stoff zum Objecte haben, eine ästhetische Idee in sich begreifen, die in dem darstellenden Künstler entstand, in demselben Augenblicke aber auch alle seine geistigen Kräfte in jenes lebendige Spiel versetzte, vermittelst dessen dieselben mit einer wunderbaren Leichtigkeit und ohne alles Bewußtseyn von Absicht und Regel eine unendliche Menge angemessener Vorstellungen hervorrufen und an einander reihen, ihn, den Künstler, also begeistert (s. Begeisterung), mit einer unaussprechlichen Liebe ihn erfüllt, die zum heftigsten Triebe wird, auch das äußerlich zu verwirklichen, was innerlich das Seelenauge erschaute. Dazu müssen ihm nun aber nicht blos gewisse und hinreichende Darstellungsmittel zu Gebote stehen, d. h. die Kunst, in welcher er schafft, muß ihm nicht nur Material genug zu der beabsichtigten Darstellung darbieten, sondern er selbst muß auch ein höheres Darstellungsvermögen besitzen, das es ihm wenigstens möglich erscheinen läßt, das hohe Ziel seines Sehnens zu erreichen; denn vollkommen erreichen wird er dieses nie, wähnt er es auch vorher, und kommt das Nachbild auch dem Urbilde in seiner Seele so nahe, daß der Schauer oder Hörer des ersteren — was das sicherste Zeichen für ein Gelingen seines Werkes ist — dadurch in einen gleichen oder wenigstens ähnlichen inneren Zustand versetzt wird, in welchem er selbst sich vor der Darstellung befand. Auf dem langen und mühsamen Wege von der eigenen Anschauung des inneren Seelenbildes bis zum kalten darstellenden Material und dem dargestellten Stoffe selbst geht, auch dem fertigsten Meister, so viel von der zaubermächtigen Urschönheit jenes verloren, daß dieser, der dargestellte Stoff, das Nachbild, nur ein matter Abglanz bleibt von dem früher Erschauten, nimmer aber ein vollkommen treues Nachgebilde. Der höchste Grad dieses, die gelungenste künstlerische Darstellung ist stets ein Werk des ausgebildetsten Darstellungsvermögens, dessen Thätigkeit sich in verschiedene Momente oder Acte theilt, die nach inneren Gesetzen alle auf einander folgen, wie die logischen Formen des Denkens und Urtheilens. Zunächst wirkt dabei das Genie: der Künstler empfängt den darzustellenden Gegenstand, faßt ihn auf, vergegenwärtigt sich ihn durch allerhand bildliche Vorstellungen, erweitert und erhöht ihn durch Anknüpfung verwandter Ideen ꝛc. ꝛc.; dann der Verstand, der die frühere Schöpfung der bloßen Einbildungskraft nun dem kälteren Urtheile unterwirft, aus den vorhandenen verschiedenen Darstellungsmitteln für jeden einzelnen Theil des darzustellenden Gegenstandes die zweckmäßigsten und ausdrucksvollsten wählt, nach

reiflicher Prüfung und Durchschauung diese ordnet, und so dem bisher Gesetzlosen Gesetz und Regel, Ordnung und ein gewisses selbstständiges Ansehen verleiht; und drittens endlich treten dabei Genie und Verstand zusammen, vereinigen ihre Kräfte und schaffen das Werk, lassen die ästhetische Idee zur Wirklichkeit, das Gedachte oder Empfundene zur Anschauung, sinnlichen Wahrnehmung werden, und so sie nicht mehr alleiniges Eigenthum des einzelnen Künstlers seyn und bleiben, sondern ein für Jedermann (natürlich der die Fähigkeit dazu hat) genießbares Gemeingut. Diese Beschaffenheit des innersten Wesens der künstlerischen Darstellung beweist nun nicht allein auch die hohe Wichtigkeit derselben, sondern läßt auch deutlich in's Auge leuchten, wie sehr und wodurch sich der wirkliche Künstler von dem gewöhnlichen Menschen und namentlich von dem bloßen Kunst- und Schönheitsfreunde unterscheidet, und daß ferner das eigentliche Darstellungsvermögen nicht ohne weitere natürliche Anlagen durch bloße Wissenschaft erworben und das Darstellen selbst nicht durch bloße Uebung vielleicht erlernt werden kann. Jeder Mensch hat von der Mutter Natur mit dem Triebe dazu auch die Gabe oder das Vermögen bekommen, sein Inneres auf eine gewisse Weise äußerlich darzustellen; mit derjenigen Lebendigkeit jedoch, Anschaulichkeit und Wohlgefälligkeit, als zur Hervorbringung eines schönen Kunstwerks nöthig ist, vermögen es nur sehr wenige Auserwählte; und gehört zu einer meisterlichen Leistung in irgend einer Kunst oder Wissenschaft immer auch ein gewisser Grad von Uebung, so hängt, was die erstere betrifft, dieselbe doch hauptsächlich ab von der Stärke der Einbildungskraft, und diese muß — wenigstens ihrer Fähigkeit nach — angeboren seyn; ausgebildet kann durch Lehre und Uebung das natürliche Talent werden, aber es selbst nicht geschaffen. Es ist die Kunst (s. dies.), die sich in der Darstellung äußert, die Schönheit (s. dies.), die der Künstler in ihr zur Anschauung bringt. Deshalb darf auch die D. nicht mit der blos mechanischen Behandlung eines Kunstwerks, der sogenannten Anlage, Ausarbeitung und Ausführung (s. alle dies. Art.), verwechselt werden; diese erscheinen höchstens nur als Mittel zu jener. — Wenden wir nun dies Alles, was bisher über künstlerische Darstellung überhaupt gesagt wurde, auf den musikalischen Künstler insbesondere an, so haben wir dem nichts weiter zuzufügen, als nur noch einen kleinen Unterschied zwischen dem eigentlichen dichtenden (Componisten) und dem blos ausübenden (Virtuosen, Sänger) Künstler in Erwägung zu ziehen, der uns dann auch noch einmal auf eine bestimmtere Sonderung des Wortbegriffes zurückführt. Die ästhetische Darstellung besteht in der Anschaulichmachung einer ästhetischen Idee; Objectivität, Idealität und Totalität sind daher ihre nothwendigen Bedingungen. In sofern nun aber einem musikalischen Werke in dem Augenblicke, wo es der sinnlichen Wahrnehmung Anderer gleichsam hingestellt wird (in jedem anderen Augenblicke ist es todtes Papier), in Betracht der Natur seines einzigen Darstellungsmittels, des Tones, eigentlich keine Objectivität (Gegenständlichkeit, die streng genommen nur den bildenden Künsten, und unter diesen vornehmlich der Plastik angehört), auch eigentlich keine Totalität zugesprochen werden kann, weil nämlich der Ton kein raum- sondern zeiterfüllender, und kein sicht- sondern hörbarer Körper ist, in sofern sollte man auch den Ausdruck Darstellen und Darstellung nicht auf die musikalische Kunst anwenden, wenigstens nicht auf den Tondichter, den Componisten, der in den seltensten Fällen das Kunstwerk, wenn gleich er der eigentliche Schöpfer desselben ist, zur wirklichen sinnlichen Wahrnehmung bringt, sondern höchstens nur auf

den ausübenden Künstler, den Instrumentalisten und Sänger. Allein in sofern auf der anderen Seite wieder keinerlei Kunstwerke die sinnliche Vergegenwärtigung fehlen kann und darf, und in sofern alle Künste ihrem eigentlichsten Wesen nach auf ein und denselben Zweck hinausgehen und nur hinsichtlich der Form und des darstellenden Stoffes sich von einander unterscheiden, darf vermittelst der Illusion, die zugleich unabwendbare Folge jener nothwendigen Bedingungen der Darstellung ist, das Wort selbst nicht allein auf alle Künste, also auch auf die musikalische, sondern hier, in Uebereinstimmung mit dem sich stets und überall gleich bleibenden innersten Wesen der künstlerischen Darstellung, auch auf den eigentl. tondichtenden wie auf den blos tonvortragenden Künstler übertragen werden. Ja einige Kunsttheoristen neuerer Zeit sind sogar so weit gegangen, der musikalischen Kunst eine wirkliche plastische oder rein objective Darstellung beizulegen, und wollen in diesem Puncte auch gar keinen Unterschied zwischen dem bloßen Ausüber und dem eigentlichen Dichter anerkennen. Im Allgemeinen stimmen wir denselben hierin gerne bei, können jedoch nicht absehen, daß der Tondichter, hauptsächlich in Betreff des ersten Actes der D., in welchem das Genie thätig ist, nicht doch noch um ein Bedeutendes höher stehen sollte als der blos ausübende Künstler, dem der darzustellende Stoff bereits gegeben ist, und der sich die zu behandelnden ästhetischen Ideen nicht erst zu schaffen braucht. Die Begeisterung dieses erhält eine Anregung von Außen, die jenes aber ist die ächte, denn sie entsteht von selbst. Unter den besonderen Artikeln findet sich das Weitere darüber, eben so wird auch von dem, was die der musikalischen Darstellung fähigen Gegenstände ꝛc. betrifft, unter Ausdruck, Bestimmtheit, und den dort angezogenen Artikeln gehandelt. Ueber die Darstellungskunst des scenischen Sängers vergl. man die Art. Acteur u. Bühnensänger. Eine treffende Ironie liegt darin, wenn Virtuosen und Sänger ihre Concerte, wie die Schauspieler ihre Rollen u. Comödien, zuweilen als „musikal. Vorstellungen" ankündigen; Vorstellungen geben freilich die meisten, Darstellungen aber nur sehr wenige. — Eine besonders lesenswerthe Abhandlung über den hier besprochenen Gegenstand findet sich in Klopstock's „Ueber Sprache und Dichtkunst", Hamburg 1779, pag. 243 ff. — Dr. Sch.

Dasser, Ludwig, blühte als herzoglich würtembergischer Capellmeister in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Auf seinen Werken, welche hauptsächlich in mehrstimmigen Motetten, Messen, Passionen und Officien bestehen, wovon noch mehrere auf der Bibliothek zu München aufbewahrt werden, führt er den lateinischen Namen Ludovicus Dasserus. Johann Boltz hat mehrere von seinen Motetten für das Clavier, und Jakob Paix in seinem Orgeltabulaturbuche für die Orgel eingerichtet. Für ein classisches Werk gelten seine 1565 zu München gedruckten mehrstimmigen Passionen, und dann die vier- und sechsstimmigen Motetten, welche sich im Cod. 22. auf der Bibliothek zu München im Manuscript befinden.

Daube, Johann Friedrich, Rath und erster Secretär der Academie der Wissenschaften in Augsburg, geb. daselbst 1729 und gest. 1804, ist für den Musiker merkwürdig als der Gründer und Herausgeber der viel gelesenen Wochenschrift „der musikalische Dilettant", und als der Verfasser des 1798 erschienenen sehr nützlichen Buchs „Anleitung zum Selbstunterrichte in der Composition", 2 Theile, von denen sich der erste besonders durch die Abhandlung von der Erfindung der Melodie als lesenswerth auszeichnet. Früher, ehe er nach Augsburg kam, und als er noch Kammermusikus zu Stuttgart war, hat er herausgegeben: „Generalbaß in drei Accorden ꝛc."

welches Werk aber von Marpurg, unter dem Namen Dr. Gemmel, heftig angegriffen wurde.

Daumen (dessen Gebrauch beim Clavierspielen), s. Fingersetzung.

Däumer wird in dem „Jahrbuche der Tonkunst" von 1796 pag. 15 als ein großer Hoboenvirtuos, zu Wien lebend, geschildert, wahrscheinlich aber ist dies eine Verwechslung mit Johann Teimer, da sich von einem Hoboisten Däumer keine weiteren Nachrichten auffinden lassen.

Dauprat, Professor des Hornes am königlichen Conservatorium zu Paris, in Deutschland besonders rühmlichst bekannt durch seine „Méthode de Cor-alto et de Cor-basse (premier et second Cor)", welche 1824 bei Zetter in Paris erschien, wurde geb. daselbst 1792, und bildete sich zu dem großen Hornvirtuosen, als welcher er in ganz Frankreich geschätzt wird, unter der besonderen Leitung des berühmten Kenn, u. durch das sorgfältige Studium der Lehren der deutschen Meister Spandaw, Punto, Kohl und Domnich. Die Composition studirte er unter Catel, Gossec und zuletzt unter A. Reicha mit seltenem Fleiße. Er hat ungefähr 30 Werke bis jetzt herausgegeben, von welchen die meisten zwar allgemein geschätzte Tonstücke, doch fast ausschließlich für den Unterricht geschrieben sind. Z. B. die sechs großen Duo's in Es, in welchen er alle Dur- und Moll-Gammen, die auf einem einzigen Tone brauchbar sind, behandelt hat; ferner die zwanzig Duo's in verschiedenen Tönen, mit den Versetzungen der Töne und Gammen für jedes dieser Stücke; dann seine Terzetten, Quartetten und Sextetten für Hörner in gleichen und in verschiedenen Tönen, und endlich seine Solo's und Concerte für erstes und zweites Horn ꝛc. Sein hauptsächlichstes Bestreben dabei ging darauf hinaus, daß er Alles wieder in ein richtiges Geleis zu bringen, und dem Horne wieder zu geben suchte, was es durch die nachtheilige Einführung des genre-mixte in Frankreich verloren hatte. Zuerst konnte er seine Grundsätze nur durch eigene Ausführung als Virtuos bekräftigen; später gab ihm dann seine Anstellung als Lehrer des Hornes am Conservatorium das Recht, darnach wirkliche Gesetze aufzustellen. Daß ihm sein Unternehmen, welches für eine wirkliche Reform der Hornmusik angesehen werden darf, vollkommen gelungen ist, beweisen nicht nur die vielen Schüler, die aus seinen Lehrclassen hervorgingen, und jetzt die ersten Plätze in Paris, in den vorzüglichsten Provinzialstädten und in den Regimentern einnehmen, sondern überhaupt auch der dermalige Stand jener Musik in ganz Frankreich. Seit der Errichtung des Conservatoriums (also seit 1795) waren die Hornschulen von Duvernoy und Domnich die brauchbarsten und geachtetsten. Das Unzureichende derselben aber nachzuweisen, ist nicht hier der Ort. Die vorgenannte „Méthode" von D. fiel wie ein vernichtendes Meteor zwischen sie und alle übrigen schon vorhandenen Schulen von Campini, Punto, Vandenbroek, auch von Fröhlich u. Belloli, dessen Feuer auch die später erschienene „Nouvelle Méthode" von Klein nicht zu löschen vermochte. Die Vortrefflichkeit der Lehrsätze, welche er darin entwickelt, bewährte sich so bald, daß dieselben augenblicklich eine gleichsam stereotype Gestalt annahmen in der ganzen Ertheilungsweise des gegenwärtigen Hornunterrichts. Das schätzenswerthe Werk besteht aus drei Theilen. Der erste davon, der zugleich der stärkste ist, enthält Alles, was ein tüchtiger Hornist zu wissen und auszuüben braucht, ohne es jedoch dabei schon auf das Concertspiel anzulegen, das erst im zweiten Theile abgehandelt wird. Der dritte Theil ist eine Anweisung für Componisten, die das Horn nicht selbst spielen, und dennoch mit Sachkenntniß und Geschmack dafür schreiben wollen. Eine ziemlich lange, aber wohl geschriebene Vorrede enthält eine

kurze Uebersicht der ausübenden Musik in Frankreich, hauptsächlich in Beziehung auf die Blasinstrumente und namentlich das Horn. Auf eine weitere specielle Critik können wir uns hier nicht einlassen; eine solche findet sich in der Leipz. allg. musik. Zeitung 1824 Nr. 41. Nur bedauern müssen wir, daß der hohe Preis des Werkes (70 Frcs.) seiner allgemeineren Verbreitung hinderlich in den Weg tritt. k.

Dauscher, Andreas, s. Literatur.

Davenant, Sir William, merkwürdig als Derjenige, welcher schon 1640 in England die Sitte abschaffte, weibliche Rollen durch Knaben darstellen zu lassen, während dieselben in Italien und anderen Ländern noch lange (bis zur Verminderung der Castraten) fortdauerte. Er war geboren zu Oxford 1605, und als Hofpoet ein fruchtbarer englischer Dramatiker, nach der Revolution, in welcher er zweimal in Gefangenschaft gerieth, Director musikalischer Unterhaltungen und Schauspieldirector in London, als welcher er auch den ersten Versuch machte, die dramatische Declamation mit Musik zu verbinden, wodurch eine Art von Darstellung zwischen Oper und Melodram entstand. Er starb 1668; seine Werke erschienen gesammelt London 1673.

David, Anton, einer der größten Clarinettisten, die je gelebt haben, wurde geboren um 1730 zu Offenburg bei Straßburg, wo er den ersten Unterricht in der Musik erhielt. Seit 1750 reiste er mehrere Jahre in Italien, von wo aus sich sein Ruf alsbald über ganz Europa verbreitete. Gegen 1760 ging er nach Ungarn und trat in die Dienste des Fürsten Breschinsky, wo er einige Jahre später einen Ruf nach Petersburg erhielt. Der schädliche Einfluß, den das Clima des rauhen Nordens, verbunden mit der heftigen Anstrengung, mit welcher er sein Instrument übte, auf seine Gesundheit äußerte, veranlaßte ihn, nicht allein Rußland zu verlassen, sondern auch an die Stelle der Clarinette das Bassethorn zu seinem Concertinstrumente zu wählen. Es ward ihm leicht, auch auf diesem Instrumente bald eine erstaunenswerthe Virtuosität zu erlangen, und der damals noch nicht gekannten und für unerhört gehaltenen Art und Weise, wie er dasselbe zu behandeln wußte, und den vielen Verbesserungen, welche er an demselben anbrachte, ist es zuzuschreiben, daß das Bassethorn nach 1780, in welchem Jahre er aus Rußland nach Deutschland zurückkehrte und sich zuerst in Berlin wieder öffentlich hören ließ, hier als ständiges Orchester- und Concertinstrument eingeführt wurde. 1783 verließ er Berlin, verdiente sich eine Zeitlang seinen Unterhalt durch Concerte in Wirthshäusern, hielt sich nachdem aber bis 1789 in Schlesien auf den Gütern des Freiherrn von Hohberg auf. Nach dessen Tode begann er in Gesellschaft seines vortrefflichen Schülers, des berühmten Clarinettvirtuosen Springer, und des tüchtigen Fagottisten Wohrsack, eine neue Wanderschaft durch ganz Deutschland, besuchte auch noch einmal einen Theil von Oberitalien, kam nach Amsterdam, und endlich nach Schlesien zurück, wo er, arm und siech, 1796 zu Löwenburg starb. Keinem Zweifel ist es unterworfen, daß dieser für seine Zeit größte Meister auf zwei verschiedenen Instrumenten auch eigene Compositionen vortrug, gleichwohl aber ist keine davon im Druck erschienen oder durch Abschriften verbreitet worden, und es läßt sich daher jetzt nur sehr schwer ein wohlbegründetes Urtheil über seine eigentliche musikalische Bildung fällen, wenn nämlich nicht auf die ruhmredigen Aussagen eingegangen werden soll, welche von persönlichen Freunden seiner Zeit über ihn verbreitet und auch durch mancherlei Zeitungsnachrichten für uns noch aufbewahrt worden sind. tt.

David, eigentlich Davide, Giacomo, der weitberühmte Tenorist, wurde geboren zu Presezzo, einem Bergamaskischen Dorfe (also nicht in Bergamo, wie es an anderen Orten heißt) 1750, und betrat seine theatralische Laufbahn in Mailand, und augenblicklich auch mit so viel Glück, daß schon von 1770 an alle Zeitungen von seinem Ruhme voll waren. Stärke, Umfang und Gewandtheit des Organs, bei einem fast übermäßig schön verzierten Vortrage waren die Haupteigenschaften seines Gesanges, durch welche er in ziemlich ganz Europa glänzte. 1790 sang er auf den Theatern zu Bologna, Genua und Neapel; 1791 zu London. 1794 kehrte er von hier nach Italien zurück und ward im gleich darauf folgenden Jahre als Großherzoglicher Kammersänger zu Parma angestellt. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts machte er eine größere Reise durch Frankreich, wo er für ein musikalisches Meteor angesehen wurde, das von den wunderbarsten Wirkungen auf den damaligen Stand der musikalisch-dramatischen Kunst sey. Keinen geringen Theil an einem solchen hohen Ansehen hatte seine wirklich ächte musikalische Künstlerbildung, indem er, wie die meisten früheren italienischen Sänger, nicht allein die Musik im Allgemeinen, sondern auch die Composition, und namentlich den Contrapunkt gründlich studirt hatte, was es ihn auch vermögen ließ, in dem Kirchengesange, wie in der Opera seria und überall, wo er auftrat, gleich groß zu erscheinen. Von 1810 an sang er wieder in Italien, und zwar 1811 zum letzten Male in der großen Oper zu Genua, wo er noch denselben außerordentlichen Beifall ärndtete, der ihm in seiner Jugend zu Theil ward. Von da an lebte er mehrere Jahre in Bergamo, aus aller Oeffentlichkeit zurückgezogen, bis er von dem bekannten Impressario Barbaja die Einladung erhielt, selbst als ein alter Mann noch einmal die Bühne zu betreten, und zu dem Behufe nach Deutschland zu kommen. Für einen Triumph der Kunst ward sein neues öffentliches Erscheinen angesehen, und unerklärlich fast bleibt die Wirkung, welche der Greis i. J. 1822 noch in Wien durch seinen herrlichen, ausdrucksvollen Gesang hervorbrachte. Indessen waren dies auch die letzten Lorbeeren, welche er einsammelte. 1824 kehrte er nach Italien zurück, nahm seinen Wohnsitz wiederum in Bergamo, von einem rühmlichst erworbenen reichen Vermögen lebend, sang nie wieder, starb aber erst am 31sten December 1830. Der Sage nach soll ihm sein Sohn, Giovanni D., der ebenfalls als dramatischer Sänger und Tenorist rühmlichst in die Fußtapfen seines väterlichen Führers und Lehrers getreten ist, und durch seine jetzigen Leistungen auf den italienischen Bühnen das wohlverdiente hohe Ansehen seiner Familie auch bis in die späte Zeit noch aufbewahren wird, auf dem Gottesacker zu Presezzo, wo der Verblichene seinem letzten Willen gemäß begraben wurde, ein Monument haben setzen lassen, das in einer Marmorbüste auf einem zierlichen Piedestal besteht, und auf dessen Vordertheile eine auf den großen Sänger Bezug habende lateinische Inschrift zu lesen ist. Ein anderes lebendes Denkmal setzte sich der Verewigte noch selbst in dem berühmten Nozzari, seinem fleißigsten Schüler. 39.

David, Louise, s. Dulcken.

David, der bekannte König in Israel, als der jüngste Sohn Isai's, eines angesehenen Mannes zu Bethlehem, hier geboren 406 nach dem Auszuge des israelitischen Volkes aus Aegypten, und nach derselben Zeitrechnung gestorben 477 zu Jerusalem, wohin er seine Residenz verlegt hatte, ist und bleibt auch für den Musiker eine höchst merkwürdige, und in der Geschichte der hebräischen Musik, die zu seiner Zeit und hauptsächlich durch ihn selbst den höchsten Grad der Ausbildung erreicht hatte, wohl die allermerkwürdigste

Person. Unter dem Artikel Hebräische Musik werden wir vielfach darauf zurückkommen, was er für Emporbringung derselben, zur Erweckung eines allgemeinen Sinnes für Musik, zur Veredlung des Geschmacks ꝛc. that; übergehen wir daher dieses Alles hier, wie auch seine sonstigen, namentlich politischen Lebensbegebenheiten, die sich außer den Werken von Chandler, Haße, Niemeyer, auch in den Büchern Samuelis und der Chronik schon zur Genüge aufgezeichnet finden, und bemerken nur, daß er von Jugend auf der Musik, so wie der Dichtkunst, nicht nur als bloßer Liebhaber, sondern als wirklicher und zwar fleißiger Ausüber ergeben war. Bei dem Hüten der Heerde seines Vaters noch, welches, für seine von Natur aus schon hohen Geistesanlagen sehr einförmige, Geschäft er bis in sein zwanzigstes Jahr trieb, gewährten ihm Gesang und Harfenspiel die angenehmste Unterhaltung. Letzteres liebte er besonders, und die, für seine Zeit, schon eminente Fertigkeit, welche er darin erlangt hatte, erwarb ihm am Hofe Saul's das Ansehen eines berühmten Musikers. In seiner größten Noth, in welche ihn Saul's Verfolgungen später stürzten, war die Musik seine einzige Trösterin, die seinen Kummer minderte und ihm neuen Muth zum Dulden verschaffte (Psalm 34. 52. 54. 56. 57. 59. 63. 142). Als König war er zugleich Vorsteher der von ihm gebildeten Sängergesellschaft von Assaph, Heman u. Ethan (1. Chron. 16, 17); er erfand mehrere musikalische Instrumente; verbesserte die Harfe, die deshalb auch den Namen Davidsharfe erhielt, und erhob den musikalischen Theil zu dem wesentlichsten des öffentlichen Tempel- oder Gottesdienstes; seine Verdienste als Psalmendichter, als welcher er in der Beibehaltung der parallelen Sätze schon eine Art von Rhythmus in der Poesie einführte, nicht zu erwähnen. Daß er zu vielen seiner frommen Lieder auch die Melodie componirte, und daß diese lange Zeit von den Leviten im Tempel gesungen wurde, unterliegt keinem Zweifel, wenn gleich sich derzeit keine Spuren mehr davon vorfinden. — Merkwürdig ist noch, daß die alten Nürnbergischen Meistersänger ihr Schulkleinod, welches in einer silbernen Schnur bestand, die dem Preiswürdigen umgehängt wurde, nach diesem Königl. Kunstgenossen, David oder Davidskrone nannten. Um diesen Namen auch äußerlich zu bezeichnen, waren an jener Schnur drei große silberne Schaustücke, auf deren mittlerem und größtem der König David mit der Harfe abgebildet war. Dr. Sch.

David, ein Orgelregister, das sich noch vor etwa fünf Jahren in der Orgel zu Wusterhausen befand. Die Benennung desselben bezog sich auf eine in der Orgelfronte aufgestellte Figur, den König David vorstellend, die in der einen Hand ein Scepter, in der andern Hand ein zusammengerolltes Notenblatt hielt, womit er, vermöge des vorgenannten Registerzuges, den Tact schlug.

Davidsharfe, s. Harfe.

Davidskrone, s. David.

Davies oder (deutsch) Davis, zwei Schwestern, nah verwandt mit dem berühmten Fränklin, und beide zu ihrer Zeit sehr werthgeschätzte Sängerinnen. Die ältere, nur unter dem Namen Miß D. bekannt, wurde geb. zu London 1740, und erhielt ihren Ruf hauptsächlich wohl durch die Harmonica, welche Fränklin 1763 erfand. Ihr ausgezeichnet fertiges Clavierspiel war Ursache, daß derselbe ihr das erste Exemplar, welches er verfertigte, schenkte, und so ihr Gelegenheit gab, zuerst die Welt mit den ätherischen Klängen dieses Instruments bekannt zu machen. Nach einiger anhaltender Uebung hatte sie sich eine erstaunenswerthe Virtuosität in der Be-

handlung desselben erworben. 1765 reiste sie damit nach Paris, und wie das Instrument, so ward auch dessen jugendlich schöne und geschmackvolle Spielerin bewundert. 1766 kam sie nach Deutschland, gab in Wien und in vielen anderen größeren Städten Concerte, in denen sie sich sowohl als Harmonica-, wie auch als Clavierspielerin und Sängerin enthusiastischen Beifall zu erwecken wußte. Das häufige Harmonicaspiel äußerte übrigens den nachtheiligsten Einfluß auf ihre Gesundheit; sie ward nach einigen Jahren sehr nervenschwach, mußte die Musik ganz aufgeben und in London ihr Leben in der strengsten Zurückgezogenheit vollenden. Sie starb 1792. — Die jüngere, Miß Cecilia D., in Italien gewöhnlich L'Inglesina genannt, war als Sängerin noch ausgezeichneter wie die Schwester; selbst in Italien galt sie für eine der bewunderungswürdigsten Künstlerinnen, was viel sagen will, da die Eifersucht der Italiener auf ausländische Künstler sie selten so gerecht seyn läßt. Sie bildete sich Anfangs in Sacchini's Schule, erhielt ihre Vollendung aber durch Hasse, bei dem sie eine Zeit lang wohnte, als sie mit ihrer Schwester nach Wien gereist war. So lange diese sich öffentlich hören ließ, war sie immer in deren Gesellschaft; nach der Zeit ging sie allein nach Italien; 1771 sang sie als Prima Donna in Neapel, 1774 wieder zu London, und von 1780 bis 1784 abermals in Italien, und zwar in Florenz. Im letztgenannten Jahre kehrte sie nach London zurück, um es nie wieder zu verlassen. Die eingesammelten Schätze reichten hin, ein bequemes Leben führen zu können. Sie trat daher von dieser Zeit an seltener öffentlich auf, und mehrentheils nur auf besondere Veranlassung. Mit mehr Eifer widmete sie sich der Pflege ihrer unglücklichen Schwester, der sie um 1803 in die ewige Heimath nachfolgte. 17.

Davis, s. den vorhergehenden Artikel.

D-Dur — eine, und zwar ihres ganzen Characters wegen, eine der bekanntesten und beliebtesten Tonarten unsers modernen Tonsystems, in deren Leiter die Töne f und c in fis und cis verwandelt werden müssen, um den Gesetzen der sogenannten Durtonart zu entsprechen. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Mathematisch berechnet verhalten sich, bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung, die Stufen oder Intervalle der Leiter dieser Tonart zu einander, wie:

d	e	fis	g	a	h	cis	d
1	9/10	4/5	3/4	108/161	3/5	2187/4096	1/2

S. Tonart, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — Hinsichtlich ihres psychischen Ausdrucks ist diese Tonart der Ton des Triumphes, des Halleluja's, des Kriegsgeschrei's und des Siegesjubels. Wie prächtig, wie tief ergreifend ertönt in ihr z. B. das Halleluja in Händel's „Messias", nicht zu gedenken der bezaubernd schönen, einladenden Sinfonien, der vielen kräftig wirkenden Märsche, Festtagsgesänge und himmelauf jauchzenden Chöre und Lieder unserer besten und sinnreichsten Componisten, worunter sich selbst Caspar's Arie im „Freischütz" von Weber „Schweig', damit dich Niemand warnt," wenn gleich dieselbe höchst bedeutungsvoll in D-Moll anfängt, auch in Mozart's „Don Juan" die des Leporello „Schöne Donna! dieses kleine Register ꝛc.", und die der Anna „Du kennst den Verräther ꝛc." — so musterhaft auszeichnen. Daher besingt auch der Poet in J. J. Wagner's „Ideen über Musik" (Leipz. allgem.

musik. Zeitung 1823, pag. 704) diese Tonart in den, Schiller's Reiterlied nachgebildeten, Versen:

„Wir blasen nicht zur blutigen Schlacht,
Es ist ja fröhlicher Friede!
Zum Männerspiel ist die Jagd gemacht,
Da rennen die Kräfte sich müde.
Die stürmende Freude, sie wiederhallt
Aus Bergeskluft, aus dunkelm Wald!"

und nennt auch Junker („Tonkunst", pag. 53) sie, ganz übereinstimmend mit Schubart („Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377), eine der heiter erregtesten Tonarten, indem der lustige Lärm einer einträchtigen Masse, der sich allenfalls durch die Trompete zum Voraus ankündigt, ganz ihrem eigenthümlichen Sinne entspreche. Doch auch Zufriedenheit, Ruhe und Frieden des Herzens, das denkende Walten des Verstandes, die männlich erhabene Grazie, der sich die klagende Unschuld des Weibes im wohlthuenden harmonischen Contrast gegenüberstellt, sprechen aus ihren Klängen. Dies beweist unter Anderem unbestreitbar die erste Stelle Ottavio's und der Anna im ersten Sextett des zweiten Acts von Mozart's „Don Juan", auch das ganze erste Finale in Weber's „Euryanthe". Dr. Sch.

Deamicis, Anna, unter Christian Bach erste Sängerin an der Opera seria zu London, war in Italien geboren um 1740, und hatte sich Anfangs nur dem komischen Style gewidmet. Als Buffasängerin kam sie auch 1762 nach London; ihre vielseitige und gründliche Bildung jedoch machte es ihr leicht, auch in der ernsten Oper zu glänzen, und deshalb gab sie willig den Einladungen Bach's, der die Op. ser. in London gründete, nach. Burney war einer ihrer wärmsten Verehrer: er nennt sie in seiner Geschichte die erste Sängerin, von welcher er durch die Brust abgestoßene Passagen und das dreigestrichene e klar und rein habe singen hören; ihre Bewegungen und Töne in jedem Augenblicke bis zum Entzücken schön. Gegen 1770 kehrte sie nach Neapel zurück und verheirathete sich einige Jahre darauf mit einem Königl. Secretair, nach welcher Zeit sie dann nicht mehr öffentlich auftrat, sondern auf besondere Einladungen nur hie und da noch in Privatcirkeln sang, so z. B. sehr häufig bei der verwittweten Herzogin von Weimar, welche sich 1789 zu Neapel aufhielt. — Ihre beiden Töchter bildete sie ebenfalls in der Gesangskunst, doch durften sich dieselben durchaus nicht der Kunst vorzugsweise widmen. Reichardt hörte sie 1790 mit vielem Wohlgefallen. 5.

Decachord — Zehnsaiter; ist eine, in Deutschland sehr wenig, in Frankreich häufiger gebrauchte Guitarre mit zehn Saiten. In Form und Spielart ist dieselbe der gewöhnlichen Guitarre ganz gleich, ausgenommen nur, daß der Körper etwas größer und hauptsächlich das Griffbrett etwas breiter ist. Für die tieferen Saiten sind keine Bunde, weil dieselben ganz nach der Leiter gestimmt sind, nur als Grundtöne gebraucht werden, und auch zu beschwerlich zu greifen seyn würden.

Decavanti, Giuseppe, ein, so lange die italienische Oper in Dresden bestand, daselbst sehr beliebter Opernsänger, wurde geboren 1779 zu Lugo im Kirchenstaate. Nach der Auflösung jener Oper kehrte er in sein Vaterland zurück, von welcher Zeit an aber auch alle Nachrichten über ihn schweigen.

Decem, auch Decima, Detz und Dez, wurde in alten Zeiten die über der Octave des Prinzipals 8' liegende Terzstimme bezeichnet. Decembaß hieß sie im Pedale.

Decembaß, ſ. Decem.

Decima, der lateiniſche Name für Decime. — Decima quarta (Intervall von 14 Stufen) iſt die von ihrem Grundtone um eine Octave höher gerückte Septime, zwiſchen welcher und der gewöhnlichen Septime nur der Umkehrung wegen im doppelten Contrapuncte ein Unterſchied gemacht wird. In jedem anderen Falle behält dieſelbe auch den Namen Septime, ſie mag nun in der Entfernung von 7 oder von 14 und 21 Stufen in der Harmonie gebraucht werden. Beim doppelten Contrapuncte muß ein Unterſchied ſtattfinden, weil hier die umzukehrende Stimme der D. q. um 7 Stufen höher oder tiefer verſetzt wird, als bei dem Contrapuncte der gewöhnlichen Septime. — Decima quinta (Intervall von 15 Stufen) iſt die zweifache Octave, alſo z. B. der Tonraum vom tiefen C bis zum eingeſtrichenen c. — Auch eine Orgelſtimme giebt es mit dem Namen Decima quinta, auch Quindecime, Quintadezen und Quintez. Die letzten drei Benennungen dieſer Orgelſtimme, welche nichts anderes als eine Superoctave bezeichnen, ſind Verunſtaltungen des erſten u. richtigen Namens. Scharf-Quintez hieß eine ſolche Superoctave, wenn ſie auf einem Stocke doppelt (in 2 Chören) ſtand. Verdoppelungen der Art ſind nicht nur der reinen Stimmung nachtheilig, ſondern auch koſtſpielig. Wo es nicht an Geld fehlt, da kann es zweckmäßiger verwendet werden. — Decima tertia (Intervall von 13 Stufen), von der auch hinſichtlich ihrer contrapunctiſchen Behandlung unter dem Artikel Terzdecime gehandelt wird, iſt die Sexte von der Octave des Grundtones, alſo z. B. der Tonraum vom tiefen C bis zum kleinen a. 40.

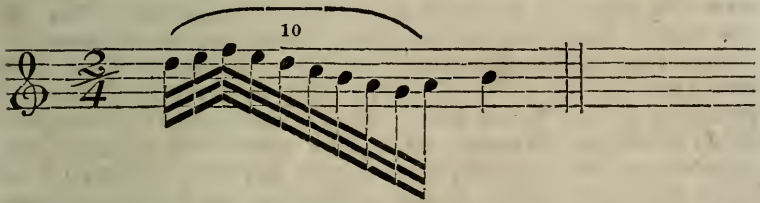
Decima nona, ſ. Quinte.

Decime heißt das Intervall von 10 diatoniſchen Stufen, z. B. vom tiefen C bis zum kleinen e. Demnach iſt ſie alſo nichts anderes als die Terz von der Octave ihres Grundtones, und wird auch in der Harmonie jederzeit ſo gebraucht. Eigentlich iſt es nur der neunte Ton von einem angenommenen Grundtone; indem aber der Ton, von welchem man ausgeht, in der Muſik mitgezählt zu werden pflegt, erſcheint auch die erſtere Angabe als vollkommen richtig. Nur in zwei Fällen wird die D. von der Terz unterſchieden, nämlich zuerſt beim doppelten Contrapuncte, wo in Abſicht auf die Höhe nothwendig ein Unterſchied zwiſchen dem Contrapuncte in der Decime und dem in der Terz gemacht werden muß, ohngeachtet bei einem ſolchen Verfahren die gewöhnlichen Regeln der harmoniſchen Setzkunſt, in Beziehung auf beide Intervalle, keine Ausnahme erleiden; und zweitens bei der Baßbezifferung oder der Bezeichnung des Generalbaſſes, wo, wenn die None über ſich in die Terz oder, gegenüber von ihr, eigentlich in die Decime fortſchreiten ſoll, dieſe auch wirklich mit der Ziffer 10 bezeichnet werden muß, weil es dem Spieler ſonſt während des ſchnellen Leſens nicht deutlich genug, und in manchen Fällen auch nicht hinlänglich entſchieden wird, welcher von beiden Tönen, die eigentliche urſprüngliche oder die um eine Octave höher liegende Terz (die Decime), gegriffen werden ſoll. M.

Von poetiſcher, der für den Componiſten ſo ſehr wichtigen, Seite betrachtet, iſt Decime ein ſpaniſches Sylbenmaaß, das ſich ſehr zur muſikaliſchen Behandlung eignet. Auch haben es die Spanier oftmals zu Liederdichtungen angewendet, doch öfter noch in ihren an kunſtvollen Formen überhaupt reichen Bühnendichtungen recitirend gebraucht. Wie die Hauptgrundlage aller ſpaniſchen Maaße, zumehrſt aus der Romanze hervorgegangen, iſt auch die Decime trochäiſchen Ganges. Der Jambus tritt erſt viel

späterhin ein, vorzüglich aus italischen Urbildern entlehnt, wenn man etwa das uralte Heldenbuch vom Eid ausnimmt, welches jedoch eigentlich, streng genommen, in seiner fast zur Prosa auslaufenden Freiheit, weder jambisch noch trochäisch heißen mag. Die Decime zählt, gleich der Romanze, in jeder Zeile sieben oder acht Sylben, je nachdem der Ausgang männlich oder weiblich ist. Das Ganze enthält, wie es schon der Name andeutet, zehn Zeilen. Der erste und vierte Reim schließt zusammengehörig den zweiten und dritten ein, oder enjambirt diese beiden, wie man sich wohl mitunter in der poetischen Kunstsprache auszudrücken pflegt. Dann reimt die fünfte Zeile wieder auf die vierte, doch so, daß mit der vierten Zeile der Satz abgeschnitten bleibt, wenigstens großentheils, damit nicht die Decime in zwei gleiche Hälften auseinanderfalle, gewissermaßen in zwei Strophen, sondern der Reim der fünften Strophe den Klang jenes ersten Absatzes (Quatrain, wenn man's so bezeichnen will) zu den Reimen der größeren Hälfte durch die Sinnesverbindung hinüberleitet. Der Reim der sechsten und siebenten Zeile gehört zusammen, und klingt auch mit dem Schlußreim der zehnten überein, während der achte und neunte zusammentönen, eingeschlossen zwischen den neunten und zehnten. Gedichte dieser Art in deutscher Zunge, woran sich der Componist beliebig versuchen möchte, finden sich in A. W. Schlegel's und Gries Uebersetzungen des Calderon, auch in beider Schlegel eigenen Gedichtsammlungen, desgl. bei Tiek u. A. m. L. M. F.

Decimole, eine Gruppe von zehn Tönen, der die Geltung von acht Tönen gegeben ist, z. B. von zehn Zweiunddreißigsteln, die auf ein Viertel gerechnet werden sollen. Streng genommen muß also die Dezimole auch in der Geltung der acht Noten, an deren Stelle sie tritt, geschrieben werden, z. B. eine Viertelsdezimole



mit Zweiunddreißigstel-Noten. Doch läßt man es wohl auch aus Bequemlichkeit bei zwei oder nur einem Geltungsstriche bewenden, wo es deren mehrere bedürfte. Man verläßt sich dabei auf die regelmäßig überzusetzende Ziffer (10), welche nebst einem Ueberblicke über die gesammte Tacteintheilung vor Mißverstand bewahren soll. Die regelmäßige Schreibart ist rathsam; auf die unregelmäßige muß man eben auch gefaßt seyn. Vergl. auch Figur. ABM.

Decius, Nicolaus, von Walther unter dem Namen Dechius aufgeführt, war zu Anfange der Reformation Mönch, dann Probst im Kloster Stretterburg, darauf, nachdem er Protestant geworden war, Schulcollege in Braunschweig an der St. Catharinen- und Aegidienschule, wo er seine ersten mehrstimmigen Musikstücke componirte, die damals noch etwas sehr Seltenes waren, und endlich Prediger zu Stettin, als welcher er von eifrigen Katholiken 1524 vergiftet worden seyn soll. Man nennt ihn den Dichter und Componisten der Kirchenlieder: „Allein Gott in der Höh' sey Ehr" und „O Lamm Gottes, unschuldig". Als Harfenspieler stand er nicht minder in hohem Ansehen, und in der Chronik der Stadt Braunschweig

wird er als ein sehr thätiger Beförderer, namentlich der dortigen Kirchenmusik, aufgeführt.

Decke wird von Einigen auch der **Resonanzboden** (s. dies.) der Saiteninstrumente genannt, ausgenommen bei den Tasten- oder Clavierinstrumenten, wo jener Ausdruck in solcher Bedeutung gar nicht gebräuchlich ist, auch gar nicht erklärt werden könnte, sondern nur zur Bezeichnung des eigentlichen Deckels oder des Bodens, der den obern Theil des Kastens bedeckt, dient. Am öftersten wird das Wort **Decke** bei Geigeninstrumenten gebraucht, weil hier der Resonanzboden wirklich eine Art Decke des Corpus bildet.

Deckel, s. den folgenden Artikel.

Decken eine Orgelpfeife oder Pfeife überhaupt heißt: die Mündung derselben entweder ganz oder nur theilweise zuspunden. Ganz ist eine Pfeife gedeckt, wenn sie an der Mündung vollkommen winddicht verschlossen ist, der tönende Wind gegen diesen Verschluß (Decke) stößt und so zurück zum Aufschnitte der Pfeife herausströmt, in welchem Falle jede Pfeife um eine Octave tiefer anspricht, als es ihre Länge besagt. Ganz gedeckt werden alle Gedactarten, Bordun und Quintgetön. Halbgedeckt sind 1) alle conische, 2) alle auf dem Deckel mit einer engen Röhre versehenen, und 3) alle ganz gedeckten Schallstücke, in oder unter deren Deckel sich Löcher zum Ausgange des Tones befinden. Zu den halbgedeckten ad 1. gehören Spitzflöte, Spillflöte; ad 2. Nasat und Rohrflöte; zu denen ad 3. alle Zungenstimmen, die singend und sanft klingen sollen, als Voxhumana, Bombarde u. m. andere. Die Töne der halbgedeckten Stimmen klingen ein wenig sanfter und dumpfer als die der offenen, die der ganzgedeckten wieder merklich dumpfer und stumpfer als die der halbgedeckten. Das Fußmaaß aller ganz- und halbgedeckten Stimmen wird nicht wie bei den offenen nach der Länge ihrer größten Pfeife, sondern nach deren Tonhöhe bestimmt, daher an die Benennung einer solchen Stimme stets das Wort **Ton** angehängt ist. Z. B. die größte Pfeife eines achtfüßigen Gedactes beträgt nur 4'; da sie aber einen achtfüßigen Ton angiebt, so heißt sie Gedact 8' Ton ꝛc. Metallene Labialpfeifen werden mit einem **Deckel** (Hut, Pilea, Stulpe, Haube, Kappe, Büchse), hölzerne Pfeifen aber mit einem **Stöpsel** gedeckt. Beide Arten werden vermöge ihrer Deckungen gestimmt. Noch giebt es eine schiefe Deckung, die aber nur zur Bequemlichkeit der Orgelbauer beim Stimmen der hölzernen Pfeifen erfunden ist; dieselbe besteht aus einer metallenen Platte, die in hölzerne Pfeifenwände, so breit und lang als diese, eingelassen wird, um den Ton der Pfeife, wenn sie auf deren Mündung herabgedrückt wird, zu vertiefen, wenn sie wieder gehoben wird, zu erhöhen. Obgleich diese Stimmplatten hie und da in Schutz genommen werden, so sind sie dennoch und zwar aus folgenden Gründen durchaus zu verwerfen: 1) durch ihre schwächere oder stärkere Deckung vermindert sich die Tonfarbe der Pfeife mehr oder weniger, die Stimme verliert daher an gleichem und festem Character; 2) es fehlt in Kirchen selten an Vögeln verschiedener Art und Größe, die gewöhnlich den höchsten Gegenstand, der in der Kirche die Orgel ist, zu ihrem Nachtquartiere wählen. Setzt sich ein Vogel, der so schwer ist, daß er die unter seinen Füßen habende Platte niederdrücken kann, und wozu nicht viel Schwere gehört, auf eine solche Pfeifenplatte, so ist der Ton der Pfeife sogleich verstimmt; oder wird eine Platte etwa durch Vorübergehende oder vielleicht durch den Organisten selbst, wenn er irgend nach einem der Or-

geltheile hinzureichen nöthig hat, niedergedrückt, was nur zu leicht möglich ist, so ist Verstimmung da; aus dem Grunde geben sie Veranlassung, daß der Organist nur mit Unbequemlichkeit kämpfend zu anderen Pfeifen oder anderen Orgeltheilen gelangen kann; 4) brechen solche Platten, wenn sie oft hin und her gebogen werden, ab, und können vom Organisten nicht immer durch neue ergänzt werden; 5) muß jeder geschickte Orgelbauer seine hölzernen Pfeifen so zuschneiden und beim Stimmen so zu behandeln wissen, daß, wenn sie ein wenig zu lang sind, er gerade nur so viel, als zur reinen Stimmung nöthig ist, auf eine saubere Art abnimmt. Daß geschickte Orgelbauer dies ganz in ihrer Gewalt haben, davon zeugen tausende von Orgeln; daher darf ein Uebelstand der Art, der nur dem Orgelbauer Bequemlichkeit, der Orgel aber Nachtheil bringt, bei der Orgelrevision nicht geduldet werden.

Declamando (von dem ital. declamáre — declamiren, hersagen) — declamirend, redend; bezeichnet also in der Vocalmusik einen mehr sprechenden als singenden Vortrag. Wo die vorgeschriebenen Noten und überhaupt der ganze Styl der Composition einen solchen nicht in seiner ganzen Form und seinem eigentlichsten Wesen nach zulassen, da muß dabei wenigstens auf die Deutlichkeit und Reinheit der Aussprache, und überhaupt auf die Kunst einer musikalisch accentuirten Declamation besondere Rücksicht genommen werden. Die Artikel Declamation und Recitativ handeln ausführlicher davon. a.

Declamation (musikalische). Die Basis des Gesanges ist die Sprache und der Ton. Wort und Ton stehen im innigsten Verhältnisse der Wechselwirkung: das Wort soll den Ton vergeistigen, der Ton das Wort erwärmend beseelen. In dieser Vergeistigung der Tonsprache, und in dieser Beseelung der Wortsprache besteht das eigenthümliche Wesen der Gesangskunst. Der Gesangs-Declamator unterscheidet sich vom Sprach-Declamator nur dadurch, daß letzterer sich die Sprachmelodik selbst schafft, ersterem aber die Gesangmelodie vom Componisten gegeben wird; er hat somit nur die musikalische Darstellung des Gesanginhaltes mit subjectivem Tonausdruck zu modificiren, aber nicht die Pflicht, den poetischen Inhalt des Gedichtes in selbsterfundenen Tongängen darzustellen. Der musikalisch-declamatorische Vortrag ist theils frei, theils bedingt durch harmonisch-rhythmische Bewegung solcher Tonstücke, in welchen der melodische Gehalt über den declamatorischen herrscht. Dies ist der Fall in allen melodischen Gesangsformen, welche durch harmonische Mehrstimmigkeit einen bestimmten gleichzeitigen Tactfortschritt bedingen. Frei ist der musikalisch-declamatorische Vortrag im sogenannten Recitative (s. dies. Art.); hier tritt der Sänger in seiner Selbstständigkeit auf; frei schwingt er sich in die Sphäre des Sprach-Declamators, schafft sich die dem Textinhalte angemessene Rhythmik, und selbst die recitativische Melodik kann nicht durch Zeichen dem Auge so vorgestellt werden, wie sie sich in des ächten Sängers Munde gestaltet. Die Modification nun, welche der Sänger bei dem mündlichen Vortrage den Tönen und Worten giebt, heißt Declamation. Die Fertigkeit, Gesangstücke mit gehöriger Declamation vorzutragen, ist die Declamirkunst. Die ästhetische Schönheit der Declamation kann, abgesehen von dem poetischen Wortinhalte, als für sich bestehende oder allgemeine Schönheit betrachtet werden und bedingt als solche eine schulgerecht ausgebildete Stimme, die im Stande ist, alle die mannigfaltigen Modificationen, welche zur Schönheit des Vortrags nöthig sind, anzunehmen, und zwar

mit wahrhaft künstlerischer Leichtigkeit, weil eine bemerkbare Anstrengung das Wohlgefallen stört, und also der Schönheit widerstreitet. Die Stimme muß also hohe und tiefe, starke und schwache, rauhe und sanfte, feste und schwankende, volle und spitze ꝛc. Töne ohne Mühe hervorbringen können. Außer den angebornen Anlagen in den Sprachwerkzeugen werden auch sorgfältige Uebungen erfordert, diese Anlagen zu erhöhen und zu Fertigkeiten zu erheben. Alle modulatorischen Stimmkünste zusammen genommen und die melismatischen (die Bravourkünste) noch dazu, statten den Sänger nur von der einen Seite aus; er muß von der andern Seite die declamatorischen Künste sich ebenfalls, und zwar von unten herauf, von den Lautir-Elementen her, angeeignet haben. Erst dadurch wird ihm das Höhere möglich, daß er nämlich in der Ausübung seine Modulation nach der declamatorischen Bedeutung der Worte, und seine Declamation nach der modulatorischen Modificirbarkeit der Töne dem Tonstücke text- und tongemäß anzupassen vermag, ohne das Eine oder das Andere vorherrschen zu lassen. Eine andere Bedingung, von welcher die Schönheit der Declamation abhängt, ist ein scharfes musikalisches Gehör, das alle, auch die weniger bemerkbaren, Modificationen in dem Tone der Stimme und in der Folge der Töne empfindet, verbunden mit einem zarten Geschmacke, der Alles, was an diesen Modificationen schön oder häßlich ist, zu beurtheilen, das Erstere auszuwählen, das Andere zu verwerfen vermag. Die schöne Declamation hängt also selbst, in sofern sie blos an und für sich betrachtet wird, von einer geistigen Vollkommenheit ab. — So wie es aber bei dem Vortrage von Instrumentalcompositionen zuerst darauf ankommt, daß die Instrumente einen schönen Klang haben und nicht dumpf und hölzern klingen, so muß sich auch bei der Declamation die Stimme durch Klangschönheit in den verschiedenen Registern auszeichnen. Sofern die Stimme Klangfülle besitzt, sagt man tropisch, daß sie Metall habe, so wie sie im entgegengesetzten Falle bildlich eine hölzerne Stimme genannt wird. — Die Modification, welche die Töne der Stimme durch die Consonanten bekommen, ist die Articulation. Diese muß dem Gehöre bestimmt und leicht vernehmlich seyn. Hierin besteht die Deutlichkeit der Aussprache, welche darum nothwendig ist, weil sonst eine mühsame Anstrengung erfordert würde, den Sänger zu verstehen, die das Wohlgefallen an dem Gesange unfehlbar vermindert (s. Art. Aussprache u. Orthoepik). Der mündliche Vortrag des Gesanges muß ferner lebhaft seyn, d. h. die Stimme muß alle Töne mit einer angemessenen Kraft und Stärke hervorbringen. Wenn es an dieser Lebhaftigkeit (Energie des Vortrags) fehlt, so ist der Gesang matt, und insbesondere wird er schleppend genannt, wenn ihm diejenige Lebhaftigkeit mangelt, die aus einer angemessenen Geschwindigkeit in der Aussprache der einzelnen Töne und in der Folge derselben entsteht. Werden die einzelnen Töne zu langsam hervorgebracht, so ist der Vortrag gedehnt. Da die Lebhaftigkeit des Vortrags, als ein natürliches Zeichen des Lebensgefühls, auch ein solches Gefühl mittheilt, also Wohlgefallen erweckt, das Matte und Schläfrige aber das Gegentheil bewirkt, so ist die Forderung des lebhaften Vortrags gerechtfertigt. — Die Gesangdeclamation muß ferner Wohllaut haben. Eine wohllautende oder wohlklingende Stimme ist rein (intonata), voll (piena, di corpo), gleich (eguale), biegsam (flessibile, ubbidiente, elastica, agile), angenehm (grata, dolce), edel (voce nobile), rührend (simpatica, che tocca il core). Der Wohllaut des Vortrags wird gestört durch eine Stimme, welche unrein (stonata, stonante), dumpf (cupa), umflort (velata,

appanata), dünn (sottile, fils di voce), matt (debole), ungleich (ineguale), hart, roh, schwer, faul (dura, cruda, grave, pessante, pigra), unangenehm, schreiend, kreischend (ingrata, stridente, stridula), gemein (commune) klingt. Die Gesangsprache muß correct seyn, d. h. sie muß nicht blos in der Hauptsache, sondern in allen, auch den kleinsten Theilen, den allgemein gültigen Regeln der Aussprache gemäß seyn. Zur allgemeinen Schönheit der Declamation gehört ferner subjective Natürlichkeit. Man darf also dem Tone der Stimme und der Aussprache der Worte nichts Affectirtes, Geziertes, Gekünsteltes oder Gezwungenes anmerken. Hierzu gehört, daß der Sänger eine vollkommene Fertigkeit in der Mundart habe, deren er sich bedient, und daß seine Stimme in allen Registern mit Leichtigkeit anspreche. Die schöne Declamation ist ohne Zweifel auch bedingt durch die sittliche Bildung des Sängers. Da der bloße Ton der Stimme, und die Art wie die Worte ausgesprochen werden, an sich betrachtet, weder sittliche noch unsittliche Gesinnungen bezeichnen, so kann auch die Declamation, an sich betrachtet (abgesehen von ihrer Beziehung auf den Inhalt des Textes), unmittelbar weder edel seyn noch Anstand oder Würde haben, aber dennoch mittelbar, sofern der Vortrag eine gewisse Bildung des Geistes verräth, die der Sittlichkeit ansteht. Aus diesem Grunde muß der Sänger in dem Tone der Stimme und in der Aussprache der Wörter Alles vermeiden, was von Mangel an Bildung zeugt, alles Gemeine, Platte, Pöbelhafte, und insbesondere auch diejenigen Incorrectheiten in der Aussprache, die nur in dem Munde des rohen Haufens gangbar sind. Endlich muß noch beim Vortrage declamatorischer Gesangstücke (namentlich des Recitativs) die ästhetische Einheit der ganzen Kunstleistung berücksichtigt werden, welche nicht allein durch eine angemessene Gradation der Stärke und Schwäche, durch eine melodische Abwechselung der hohen und tiefen Töne, sondern vorzugsweise durch eine verhältnißmäßige Gradation der Geschwindigkeit, womit die einzelnen musikalischen Perioden vorgetragen werden, erstrebt wird. Zwar können und müssen die einzelnen Worte, Sätze und Perioden bald langsam, bald geschwinder vorgetragen werden, aber im Ganzen muß ein gleichförmiger Grad der Geschwindigkeit bleiben, der durch den Inhalt des Textes bestimmt werden muß (s. d. Art. Vortrag der Vocalmusik). — Literatur: Von den Schriften der Griechen und Römer über Declamation sind keine auf unsere Zeiten gekommen; zudem ist unsere musikal. Declamation ein Erzeugniß der neueren Kunstbildung, und kann nur im Allgemeinen nach den Grundsätzen der Rhetorik beurtheilt werden. Zerstreute und allgemeine Bemerkungen finden sich in den Schriften des Plato, Aristoteles, Cicero, Quinctilian. Unter den Neueren sind vorzugsweise folgende Werke rhetorischen Inhalts anzuführen, die auch dem Sänger zum Studium empfohlen werden müssen: Franke, über Declamation. Göttingen 1789 u. 1794. Grundriß der körperlichen Beredsamkeit. Hamburg 1782. 8. Schmiedgen, über die Euphonie ꝛc. Leipzig 1714. 8. Ballhorn, üb. Declamation. Hanover 1802. 8. Fragmente üb. Declamation von Fr. Pambach. Berlin 1800. 8. Walch, von der Schauspielkunst. Schleusingen 1769. 4. Ewald im Gothaischen Museum, über Empfindung, Leidenschaften ꝛc., ein philos. Versuch für Schauspieler. Dreßde, Theaterschule für die Deutschen. Hanover 1777. 8. Von der Schauspielkunst. Wien 1780. 8. Lessings Dramaturgie. Hamburg 1767. 8. Grundlinien zu einer Theorie der Schauspielkunst. Leipzig 1797. 8. Sievers, Abhandlung über die Declamation in der Tragödie, in der allgem.

deutschen Theaterzeitung von Reinhold. 1807. 8. Cludius, Abriß der Vortragskunst. Hildesheim 1800. 8. Maaß, Grundriß der allgemeinen u. besondern reinen Rhetorik. Halle 1814. 8. Wölzels Grundriß eines allgemeinen und faßlichen Lehrgebäudes oder Systems der Declamation, nach Schochers Ideen. Wien 1814. Kerndörfer, Anleitung zur gründlichen Bildung des guten declamatorischen Vortrags. Leipzig 1823. Versuch über die Vereinigung der musikalischen und oratorischen Declamation, von J. C. F. Rellstab. Berlin. G. Nbrg.

Décousu — unzusammenhängend. Die Franzosen legen dieses Prädicat einer jeden Composition bei, die aller kunstgerechten Einheit ermangelt, aus vielen zusammengesetzten einzelnen Gedanken besteht, welche niemals jedoch ein wirklich harmonisches Ganzes bilden, wie z. B. die Potpourri's, Melangen u. dgl. m.

Decrescendo (ital.), der Gegensatz von Crescendo, heißt abnehmend, und bezeichnet ein allmähliges Schwächerwerden des Tones. Wie die Ausführung des Crescendo, welcher Artikel hier zu vergleichen ist, ist auch die des Decrescendo (abgekürzt Decresc.), wenn dieselbe vollkommen genügend seyn soll, sehr schwer, mag dasselbe sich nun auf einen einzelnen Ton (Schwellton), oder auf einige wenige Noten, oder auf eine größere Passage beziehen. Wie das Cresc. bei aufsteigenden Noten ꝛc. gewöhnlich auch mit einem geringen Accelerando verbunden ist, so ist meistens auch das Decresc., und am häufigsten bei absteigenden Noten, von einem geringen Ritardando begleitet, und ebenso, wie das Cresc. zunehmend alle Grade der Schwäche und Stärke des Tones ohne besonderen Contrast durchgehen muß, so ist dies auch der Fall beim entgegengesetzten Decrescendo. — D. il piano (p) oder pianissimo (pp. ppp.) und d. sin al p. oder pp. und ppp. heißt abnehmend bis zur äußersten Schwäche. — Das Decrescendo-Zeichen, welches öfters statt des Wortes gebraucht wird, ist natürlich (der Bedeutung analog) auch das umgekehrte Crescendo-Zeichen (>). — Das Historische dieser Vortragsbezeichnung fällt nicht weniger von selbst mit dem des Cresc. zusammen. Ueber ihren psychischen Character vergleiche man den Art. Rhythmus.

Decrescendo-Zug, s. Crescendo-Zug.

Dedekind, 1) Constantin Christian, seit 1661 Churfürstl. Sächsischer Cammermusikus und Steuereinnehmer, war eines Predigers Sohn aus Reinsdorf, geb. den 2. April 1628, und, nach der Menge seiner herausgegebenen Werke, die meistens in Kirchensachen bestehen, zu urtheilen, einer der beliebtesten Componisten seiner Zeit. Als Mitglied des Elbischen Schwanenordens führte er den Namen Con Cor D. Besonders beliebt waren von seinen Compositionen „die Davidischen Psalmsprüche", „Myrrhenblätter" (Duette mit dem Generalbasse), und „Vespergesänge", deren mehrere Jahrgänge erschienen. — 2) Euricius D., ein Componist aus dem Ende des 16ten Jahrhunderts, war geb. zu Neustadt und Cantor an der Johanniskirche zu Lüneburg. — 3) Henning D., um 1590 Cantor zu Langensalza in Thüringen, dann von 1614 an Prediger daselbst und endlich seit 1622 zu Gebsee, wo er 1628 starb, stand auch als Componist in Ansehen. Gerber in seinem neuen Tonkünstlerlexicon führt drei Werke von ihm an; zuverlässig aber hat er noch mehrere herausgegeben.

Deductio nannte Guido die aufwärts steigende Folge der Sylben seiner Solmisation (s. dies.). Wörtlich ist eigentlich jede Folgerung

oder jeder Beweis, und namentlich ein solcher, der logisch geführt wird, eine Deduction; weil aber deducere — herleiten oder ableiten heißt, so glaubte auch Guido, in sofern nämlich die Töne einer Leiter von dem Grundtone oder einer aus dem andern abgeleitet zu werden scheinen, die aufwärtssteigende Reihenfolge derselben so nennen zu dürfen. Wie er das Wort als technischen Kunstausdruck eingeführt hatte, erhielt sich dasselbe denn auch sehr lange in solcher Eigenschaft, und selbst jetzt noch hört man von einigen Theoretikern die harmonische Accordenfolge, namentlich da, wo eine consonirende Harmonie durch eine vorhergehende dissonirende nothwendig bedingt wird, oder wo mehrere abstammende oder hergeleitete Accorde und Töne auf einander folgen, eine Deduction nennen. 10.

Deering, Richard, großer Orgelspieler und Contrapunctist im 17ten Jahrhunderte, geb. in Kent, aber erzogen in Italien, von wo aus sich auch sein Ruf als Tonkünstler zuerst verbreitete. In England war er der Erste, der vom Generalbasse Gebrauch machte und Gebrauch machen konnte. 1610 ward er zu Oxford Baccalaureus der Musik, 1625 Organist in dem englischen Nonnenkloster zu Brüssel und 1630 Organist der Königin von England. 1657 mußte er als Katholik sein Vaterland verlassen; er ging wieder nach Italien und vollendete auch hier nach wenigen Jahren sein ruhmvolles Leben. Von seinen Compositionen sind 5 Lieferungen „Cantiones sacrae" gedruckt. Aus einer derselben theilt Burney im dritten Bande seiner Geschichte pag. 479 ein dreistimmiges „Gloria patri" mit. 6.

Defesch, Wilhelm, um 1725 Organist an der großen Kirche zu Antwerpen, war zugleich auch berühmt als Violoncellvirtuos. 1730 ging er nach London, wo er außer mehreren Instrumentalsachen, unter denen sich besonders die Sonaten und Concerte für Violine und die Violoncellsolo's auszeichneten, auch das Oratorium „Judith" componirte, und endlich 1758 starb. Burney nennt ihn einen fruchtbaren und bändereichen, aber trockenen und interesselosen Componisten.

Deficiendo gebrauchen einige neuere Componisten auch statt Decrescendo.

Degen, Johann Philipp, Königl. Dänischer Cammermusikus und erster Violoncellist zu Copenhagen, ward geb. zu Wolfenbüttel 1728, und erhielt seine erste Anstellung im Nicolinischen Theater-Orchester zu Braunschweig. Nach der Auflösung desselben machte er als Virtuos auf seinem Instrumente eine erfolgreiche Kunstreise durch Deutschland, Schweden und Dänemark, und kam 1758 nach Copenhagen, wo er auch alsbald die vorgenannte Anstellung erhielt. Er starb im Januar 1789, nachdem er vorher auch als Componist sich durch mehrere Violoncellsolo's und hauptsächlich auch durch eine „Cantate für die hohe Johannisfeier" (1779) rühmlichst bekannt gemacht hatte.

Degré ist der französische Name für Tonstufe oder Intervall.

Dehnung. In der Musik, und zwar vorzugsweise in der Vocalmusik, kommen zweierlei Arten von Dehnungen vor, nämlich die metrische und die melismatische, welche letztere auch Sylbendehnung genannt wird. Die erstere entsteht, wenn einzelne Versfüße in der Musik durch noch einmal so lange oder noch längere Zeittheile gegeben werden, als die der übrigen. Der Gegensatz davon, also wenn einzelne Versfüße durch noch schnellere als die der übrigen wieder gegeben werden, ist die metrische Verkürzung. Den Grund zu einer metrischen Dehnung giebt

theils der declamatorische Ausdruck, um die Sylbe hinsichtlich des darauf ruhenden Accents recht merklich herauszuheben, theils der weibliche Reim, der, um männlich zu schließen, nothwendig eine Verlängerung des letzten Versfußes verlangt. Caspar's Arie im „Freischütz" von Weber „Hier im ird'schen Jammerthal" liefert ein merkwürdiges Beispiel zu einer solchen metrischen Dehnung aus beiderlei Gründen. Auf dem Worte „ird'schen" nämlich beruht ein solcher schwerer declamatorischer Accent, daß der Componist nur vermittelst einer derartigen Dehnung demselben vollkommen Genüge leisten, und um dem weiblichen Reime der Verszeile „Hilf zum ew'gen Leben" einen männlichen Character zu verleihen, wiederum nur zu diesem Hülfsmittel seine Zuflucht nehmen konnte. — Die zweite Art, die melismatische Dehnung, entsteht, wenn in ausgeführteren Sätzen für die Singstimme auf den Vocal einer langen Sylbe des Textes eine bald größere, bald kleinere Reihe von Tönen gesungen werden. Sie ist oft nothwendig, wenn der Text zu wenig Sylben hat, um musikalische Perioden auszufüllen und vollkommen auszubilden. Daher findet sich ihre Anwendung am meisten in Bravourarien und überhaupt da, wo es darauf ankommt, dem Tone an und für sich mehr Zeit zur Ausbildung zu gewähren, der Melodie einen größeren Schwung und der Stimme zugleich größere Freiheit und Gelegenheit zur Darlegung technischer Fertigkeiten zu geben. Kommen in größeren Gesangwerken für Chöre solche melismatische Dehnungen vor, wie dies besonders in Fugen auf kurzem Text, als „Kyrie Eleison", „Amen" ꝛc. der Fall ist, so ist ihr Zweck zwar weniger der letztangegebene, als vielmehr der erste; allein die Absicht bleibt doch auch dabei mehr auf eine Kühnheit der melodischen Wendungen gerichtet. Der Art. Melisma giebt schicklichere Gelegenheit, über die Ausführung, den Zweck, Character ꝛc. solcher Dehnungen ausführlicher zu reden, und wir bemerken hier nur noch, daß gerade hierin, in der häufigeren und sparsameren Anwendung der melismatischen Dehnungen, ein Hauptmerkmal liegt, durch welches sich namentlich die italienische Schule von der deutschen characteristisch unterscheidet. B.

Dehnungsstriche heißen die kleinen horizontalen Linien (— — — —), welche bei Anwendung der melismatischen Dehnungen unter die Noten oder Passagen gezogen werden, die auf ein und dieselbe Sylbe gesungen werden sollen. Man nennt dieselben auch wohl Dehnungslinien und Dehnungspuncte, wenn statt jener kleinen Linien nämlich Puncte (....) gesetzt werden, was besonders häufig bei gedruckten Noten der Fall ist.

Deimling, Ernst Ludwig, s. Literatur.

Deinl, Nicolaus, Musikdirector und Cantor an der Kirche zum heiligen Geist zu Nürnberg, zu Ende des 17ten und zu Anfang des 18ten Jahrhunderts. Er war daselbst am 16. Juni 1665 geboren und lernte bei dem Cantor H. Schwemmer die Singkunst, bei dem berühmten Organisten G. C. Wecker aber das Clavierspiel und die Anfangsgründe der Tonsetzkunst. Hierauf ging er nach Weißenfels zu dem berühmten Joh. Phil. Krieger, der ihn, durch seinen Fleiß aufgemuntert, mit aller Treue und Redlichkeit unterrichtete, und ihm bei seinem Abschiede im Jahre 1685 ein mit seinem Petschaft untersiegeltes Zeugniß mitgab, worin er sagte, daß Deinl nicht allein vorzügliche Kenntnisse in der Musik besäße, sondern auch ein gutes Kirchenstück sauber und rein setze, und also die Composition von ihm gar wohl erlernt habe und gar gut verstehe. Er wurde darauf noch in demselben Jahre als Organist in Pyrbaum angestellt, erhielt vier

Jahre später (1690) den Ruf als Organist in seine Vaterstadt, wurde daselbst bis 1705 durch sechsmalige Versetzung als Organist von einer Kirche zur andern bedeutend in seinem Gehalte verbessert, bis er endlich die oben genannte Stelle erhielt, die er bis an seinen Tod, der um 1730 erfolgte, rühmlichst bekleidete. Von seinen vielen hinterlassenen Compositionen für die Kirche und Cammer ist nichts gestochen worden. v. Wzrd.

Delaval, Madame, Virtuosin auf der Pedalharfe und besonders gegen Ende des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit sie sich zu London aufhielt, berühmt. Sie war eine geborne Französin, doch kann die Zeit und der Ort ihrer Geburt nicht mit Bestimmtheit angegeben werden. Als Componistin zeigte sie sich durch „Les Adieux de l'infortunè Louis XVI à son peuple", dessen im Journal des Luxus, Juliheft 1794 pag. 344, rühmlichst gedacht wird.

Delcambre, Theodor, um 1800 erster Fagottist im Orchester der großen Oper zu Paris. Nach mehrfach mitgetheilten Nachrichten von seinem öffentlichen Auftreten zu schließen, war er zu seiner Zeit einer der vorzüglichsten Meister auf seinem Instrumente; Fetis aber in seiner Gazette musicale spricht ihm allen Geschmack und alle Festigkeit ab, und läßt ihm blos hinsichtlich des guten Tones an und für sich Gerechtigkeit wiederfahren. Compositionen hat er nicht viele herausgegeben, wenigstens sind uns nur einige Duette für zwei Fagotte und ein Concert für dasselbe Instrument davon bekannt, die zugleich noch nicht hinreichend geeignet scheinen, ein wohlbegründetes Urtheil über das Compositionstalent dieses Künstlers zu fällen.

Delicate (ital. Adj.), auch **delicatemente** (Adv.), oder **delicatezza** (nämlich con d.) und **délié** (franz. Adj.), ist eine Vortrags-Bezeichnung, die ein zartes, fein gewähltes Spiel verlangt. Es wird dasselbe bewirkt durch eine reine und präcise Intonation der einzelnen Töne, durch eine geschmackvolle Verbindung derselben und eine höchst feine Nüancirung ihrer verschiedenen Accente. Gleichwohl aber läßt sich mit einem solchen delicaten Vortrage niemals der höchste Grad der Tonkraft verbinden, und es erscheint immer das fortissimo und con delicatezza als eine ungereimte Zusammenstellung.

Delitz, Orgelbauer, lebte zu Danzig, und blühete besonders in den 70ger und 80ger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Sein Lehrmeister war der berühmte Orgelbauer Hildebrandt, unter dessen Leitung sich sein außerordentliches Talent zu mechanischen Arbeiten frühzeitig entwickelte. Von seiner Geschicklichkeit zeugen unter anderen die großen Orgelwerke zu Thorn in der St. Marienkirche, in der Kirche zum h. Leichnam, in der zum h. Geist und in der Pfarrkirche zu Danzig. Auch ist er eigentlich der erste Erfinder des Clavecin royal, das Wagner nur verbesserte, weiter ausführte und mit dem genannten Namen taufte. Sehr ehrenvoll erwähnt seiner auch Adlung in der mus. mech. Thl. 2 pag. 183.

Dellamaria oder **della Maria**, Domenico, ein sehr beliebter Operncomponist in der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Er war im Jahre 1764 in Marseille geboren, stammte aber aus einer italienischen Familie, welche sich daselbst niedergelassen hatte. Schon in seiner zartesten Jugend zeigte er Sinn u. Gefühl für die Reitze, u. Talent für die Wissenschaft der Tonkunst. Man überließ ihn seiner Neigung — was recht gut, aber ohne ihm gründlichen Unterricht ertheilen zu lassen — was nicht gut war. Kein Wunder, daß er, kaum in's Jünglingsalter eingetreten, ganze Stöße

Musikalien componirte, die eben so voll von Beweisen seines Talents als von Fehlern waren. In seinem achtzehnten Jahre hatte er bereits eine große Oper vollendet. Sie wurde in Marseille aufgeführt und hatte das Glück oder Unglück, sehr zu gefallen. Erfreut über das Gelingen seines ersten Versuchs, voller Herrlichkeit und eitlem Stolz, ging er nun nach Italien, nicht aber um noch zu lernen, sondern vielmehr um das, was ihm etwa noch an Vollkommenheit fehle, den bereits berühmten Componisten abzusehen. Er erzählte dies selbst später oft mit Lachen. Bald fing er indeß in Italien an, zu ahnen, daß ihm zum ächten Künstler doch wohl noch gar viel fehle, und ein alter Contrapunctist erhob dadurch, daß er ihn vor einer zahlreichen Versammlung über seinen gänzlichen Mangel an wissenschaftlichen musikalischen Kenntnissen zur Rede stellte, seine Ahnungen zur lebhaften Ueberzeugung. Es zeugte aber eben so wohl von dem braven Character des jungen Künstlers, wie von seiner reinen Liebe zur Kunst, daß er gleich am folgenden Tage zu diesem seinem strengen Richter ging, und ihn bescheiden um Rath und Unterricht bat. Er erhielt Beides, studirte nun seine Kunst zehn Jahre lang in Italien mit großem Eifer und Erfolg, und schrieb sechs komische Opern, von denen drei mit vielem Beifall aufgenommen wurden, besonders sein „Maestro di Capella", dem er auch selbst den meisten Werth beilegte. Diese schrieb er vornehmlich unter Paesiello's Leitung, der ihn sehr lieb gewonnen hatte. Hierauf wandte er sich im Jahre 1796 nach Paris. Niemand kannte ihn hier; aber mit seiner gewohnten und natürlichen Offenheit und Zutraulichkeit, mit seiner geistreichen Gesichtsbildung, seinem einfachen, lebhaften und originellen Betragen erwarb er sich unter gebildeten Menschen überhaupt, und besonders unter Musikern und Dichtern gar bald Freunde. Unter letzteren war auch Alexander Duval, der ihm seine kleine Oper „le Prisonnier" zur Composition übergab. Dellamaria schrieb die Musik dazu in acht Tagen, und sie ward mit so viel Beifall aufgenommen, daß nun sein Glück in Paris gemacht war. Mit seiner gefälligen Manier schien er zugleich eine besondere Leichtigkeit im Schreiben und Fruchtbarkeit an Ideen zu verbinden, indem er 1798, dem ersten Jahre seiner öffentlichen Erscheinung in Paris, nicht weniger als vier Opern auf's Theater brachte. Durch die oben genannten Eigenschaften seines Geistes und Herzens, wie durch sein heiteres, geselliges Benehmen, gewann er bald die Liebe vieler Kenner und Liebhaber der Tonkunst, und anderer Freunde des feineren Umganges überhaupt, so daß man sich beeiferte, ihm gefällig zu seyn, seinen Lebensunterhalt zu verbessern, und besonders seiner Lieblingsneigung, in einsamer, schöner ländlicher Gegend (dem Bilde seines Geistes) zu arbeiten, Genüge zu leisten. In Kurzem hatte er sich in Paris zum Lieblinge vieler gebildeter Gesellschaften gemacht; aber leider ward ihm nur ein süßes Blüthenleben, kurz, doch lieblich und erfreulich, und dann plötzlich wie von einem Sturme zerknickt. Man lud ihn nämlich einst zu einem Gastmahle, wo man es wohlmeinend an ihn brachte, daß er, gegen seine Gewohnheit, mehr starken Wein trank, als er ohne Nachtheil vertragen konnte, wobei sich zugleich mehrere schöne und junge Weiber auf eine leichtfertige Weise mit ihm beschäftigt hatten. Begeistert von seiner Kunst, mit welcher er die Gesellschaft erfreut hatte, wie von Wein und Liebe, nahm der Unbesonnene, als die Gesellschaft auseinander gegangen war, seine Zuflucht zu einem artigen Mädchen, das Besuche annahm, — starb aber hier plötzlich in der Blüthe seiner Jahre und unter den entsetzlichsten Umständen, ohne ein Wort gesprochen, ohne eine Klage ausgestoßen zu haben, am 19ten April 1800. Der traurige Vorfall erregte

allgemeines Mitleid und lautes Bedauern. So lasen bald darauf Hecquet und Framery in einer öffentlichen Sitzung der dasigen Societé philotechnique, deren Mitglied D. gewesen war, vor: Une Notice sur le Musicien Della Maria. Auch in „La Décade philosophique, litteraire et politique," Nr. XIX, pag. 7, wurde eine Notice sur Della Maria eingerückt. Felix Montigny drückte sich über dessen Tod folgendermaßen aus:

Nunc ubi erit mihi dulce melos modulamen? alumnum
Abstulit, heu! Lethi lex properata nimis.

Nachdem sich aber diese Trauer gelegt, und der vorige Enthusiasmus zum Theil verschwunden war, wie dies in Paris gewöhnlich bald der Fall ist, wurde man auch über seine Fehler laut. Man klagte nun bei seinen Compositionen über die öfteren Wiederholungen, sowohl seiner selbst als auch Anderer, über süßliche Melodien und über Mangel an Originalität, an Tiefe und innerem Feuer. So entstand und verschwand diese glänzende Erscheinung am musikalischen Horizonte gleich plötzlich, ohne von ihrem Daseyn viel mehr zu hinterlassen, als eine traurige Warnung für junge und beliebte Künstler, welche leider den empörenden Leidenschaften mehr ausgesetzt zu seyn scheinen, als gewöhnliche Menschen. Gleichwohl empfanden die Pariser Operntheater seinen frühen Verlust tief und empfindlich, denn lange zog keine Oper das Publikum so an, wie die seinigen. Sein Hauptverdienst war, daß er dem französischen Gesange italienische Anmuth und Natürlichkeit zu geben suchte. In allen seinen Werken findet man einen leichten, fließenden und gefälligen Gesang; einen reinen, schönen, keineswegs aber verbrauchten Styl mit einer glänzenden, doch immer leichten, natürlichen und zweckmäßigen Begleitung, die mit Wahrheit im Ausdruck verbunden ist. Seine Romanzen und kleinen Arietten zeichnen sich besonders durch süße Anmuth und Zartheit aus. Ueberdem besaß D. außerordentliche Fertigkeit auf dem Pianoforte, und spielte auch das Violoncell in einer sehr angenehmen Manier. Von seinen Opern können folgende namhaft gemacht werden: „Il Maestro di Capella" (komisch, für Neapel componirt 1792); „Le Prisonnier ou la Resemblance" (komisch, 1798 zu Paris in Partitur gestochen bei Janet, im Clavierauszuge, mit französischem und deutschem Text, Leipzig bei Breitkopf und Härtel); „Le vieux Chateau ou la Recontre"; „L'Opéra comique" (1798 in Partitur und in Stimmen gestochen Paris bei Lemoine, im unvollständigen Clavierauszuge mit deutschem Text Wien bei Weigl); „Jaquot ou l'Ecole des Mères" (komisch, 1798); „L'Oncle Valet" (komisch, 1799 in Partitur und in Stimmen gestochen Paris bei Sieber, im vollständigen Clavierauszuge mit französischem und deutschem Text, Leipzig bei Peters); „Le Cabriolet jaune"; „Le Général suedois" u. „La fausse Duègne" (kam erst 1802 nach seinem Tode zur Aufführung). Reine Instrumentalsachen sind von ihm nicht bekannt, wenigstens nicht durch den Druck veröffentlicht worden. v. Wzrd.

Deller, Florian, seit 1760 herzogl. würtemb. Hofcomponist zu Stuttgart, auch ein Würtemberger von Geburt, bildete sich besonders durch das ernste Studium der Partituren großer Componisten, welche er immer zu ganzen Stößen vor seinem Bette aufgethürmt hatte, und die er allen gedruckten Anweisungen vorzog. 1763 componirte er zu der großen Geburtstagsfeier seines Herzogs die Ballette „Orpheus und Euridice" und „der Sieg des Neptuns"; außerdem in der späteren Zeit noch mehrere andere, wie z. B. die heroisch-pantomimischen Ballette „Pygmalion" und „die beiden Werther", auch einige komische Opern, als „la Comtessa per amore", viele Kirchenstücke und eine Menge Instrumentalsachen. Im Ganzen aber

schrieb er langsam und mit tiefer Ueberlegung; nichts destoweniger war sein Styl sehr leicht und gefällig. Im Jahre 1770 hielt er sich zu Ludwigsburg auf; nach der Zeit suchte er sein Glück in Wien; durch einen Diebstahl aber seiner werthvollsten Habseligkeiten beraubt, sah er sich genöthigt, nach München zu gehen, um so mehr, als die damalige Kurfürstin von Baiern ihn aufgefordert hatte, eine Messe für sie zu componiren. Während dieser Arbeit überfiel ihn in München ein hitziges Fieber; seiner Armuth wegen ward er zur Cur in das dasige Kloster der barmherzigen Brüder gebracht, wo er als ein Mann in den besten Jahren 1774 starb. Man giebt ihm Schuld, daß er sich durch eine unordentliche Lebensweise und namentlich durch den übermäßigen Genuß geistiger Getränke den frühen Tod zugezogen habe. Schubart nennt ihn den Gerstenberg der Tonkünstler. Gerber führt ihn in seinem alten Tonkünstlerlexicon irrig unter den Namen Teller und Deler auf. A.

Démancher nennen die Franzosen, beim Spiel der Geigen- und Lauteninstrumente, das Verrücken der linken Hand aus ihrer natürlichen Lage, also das Verändern der Applicatur. a.

Demande ist der französische Name des Führers (s. dies.) in der Fuge.

Demantius, Christoph, wurde geboren zu Reichenberg 1567, war von 1596 an Cantor in Zittau, erhielt aber 1607 den Ruf als Cantor nach Freiberg, wo er am 10ten oder, wie es an anderen Orten heißt, am 20sten April 1643 starb. Er war ein fleißiger Componist, schrieb viele geistliche und weltliche Lieder, Magnificate, Convivalien, Threnodien, eine große Anzahl polnischer und deutscher Tänze ꝛc., und endlich auch unter dem Titel „Isagoge artis musicae ad incipientium captum maxime accommodatae“ eine theoretisch-practische Anweisung zum Singen, welche zehn verschiedene Auflagen und Ausgaben erlebte. Seine Threnodien, welche 1620 zu Freiberg erschienen, sind besonders merkenswerth wegen der darin enthaltenen bekannten Kirchenmelodien „Freu' dich sehr, o meine Seele“ und „Von Gott will ich nicht lassen.“ Ob er übrigens der wirkliche Componist dieser letzten Melodie ist, muß noch aus dem Grunde als unerwiesen angesehen werden, weil sich (was auch Walther bemerkt) dieselbe ziemlich gleichlautend schon in dem im Jahr 1603 zu Cöln erschienenen „Thesaurus harmonicus“ von Besardus auf dem Liede „Ma belle, si ton ame se sent or allumer etc.“ findet. Doch könnte es seyn, daß D. diese Melodie schon früher componirt und im Manuscripte Anderen mitgetheilt hatte.

Démar, zwei Brüder, der älteste, Johann Sebastian, welcher sich Président des Commissaires du pensionat du Conservatoire de Musique, Département de Loire et Chef de Musique et Directeur du grand Concert d'amateurs zu Orleans nennt, u. unter diesem Titel auch 1807 eine „grande Méthode en 3 parties pour le Piano“, und 1808 eine „nouvelle Méthode pour la Clarinette“ zu Paris, auch eine „Méthode abrégée pour le Violon“ nebst „40 Duos faisant suite de la Méthode“ und noch vielen anderen Sachen, als Concerte, Duo's, Variationen ꝛc. für Clarinette, Harfe, Clavier, Horn und besonders Violine, Quartette, Trio's, auch einige Sinfonien, die alle (ohngefähr 50 an der Zahl), bis auf ein „Pange lingua“, ein „Ecce panis“ und „Choeur d'Esther“, im ächt französisch galanten Style gearbeitet sind, an verschiedenen Orten herausgab, wurde geboren zu Gauaschach in Franken 1766, und bildete sich unter der Leitung verschiedener Meister, besonders aber des Würzburger Concertmeisters Lorenz Joseph Schmitt, der auch

der Lehrer seines nachfolgenden jüngeren Bruders wurde. 1788 ging er nach Paris, und 1802 erhielt er den Ruf nach Orleans, wo er wenige Jahre darauf auch eine Musikalienhandlung errichtete, die ihren Verlag jedoch nicht sehr weit über seine eigenen Werke ausgedehnt, und bei diesen selbst nur auf die kleineren und unbedeutenderen beschränkt hat. Ob er jetzt noch am Leben ist, ist uns unbekannt; wir bezweifeln es jedoch, da schon seit länger als fünf Jahren keine Kunde mehr von ihm nach Deutschland kam. — Der jüngere, Joseph D., einer der ausgezeichnetsten Violinvirtuosen, auch kunstfertiger Altviolen- und Viol'amour-Spieler, wurde geboren zu Gauaschach 1774. Daß der Concertmeister Schmitt sein Lehrer war, ist schon oben bemerkt worden. Seine erste Anstellung erhielt er gegen 1790 in der damaligen Großherzogl. Hofcapelle zu Würzburg. 1804 folgte er seinem Bruder nach Frankreich und reiste hier eine Zeit lang, ohne eine bestimmte Anstellung zu haben, als Virtuose. 1808 erschien von ihm zu Paris „Nouvelle Méthode abregée pour le Violon avec tous les Principes indispensables à l'usage des commençans"; nachher sind auch unter seinem Namen noch viele Concerte und andere Sachen für die Violine, namentlich Duette, Fantasien, Variationen u. s. w., mit und ohne Orchesterbegleitung, daselbst gedruckt worden, die jedoch fast alle in Deutschland eine geringere Theilnahme fanden, als in Frankreich). — Demoiselle Therese D., Tochter des Johann Sebastian, wird jetzt auch von den Franzosen als eine ihrer vorzüglichsten Harfenspielerinnen geschätzt. So viel uns bekannt ist, lebt sie derzeit zu Paris, und spielt auch ziemlich fertig Violine. Sie ist ein Zögling des dortigen Conservatoriums und insbesondere eine Schülerin von Gretry und Nadermann. Schon in ihrem neunten Jahre erhielt sie von der Gesellschaft der Musikfreunde zu Paris die Preismedaille und einen Lorbeerkranz. Zu den Zeiten Napoleon's war sie Kammervirtuosin der Kaiserin. Die von ihr herausgegebenen Compositionen für ihre Instrumente, in allerlei kleineren Sachen bestehend, wollen im Ganzen wenig bedeuten, so viele Liebhaber sie auch unter den Dilettanten, und namentlich des weiblichen Geschlechtes, gefunden haben mögen. Auf einen classischen Werth Anspruch zu machen, steht ihnen keineswegs zu, und wird auch die Verfasserin selbst ihnen einen solchen beizulegen nicht gesonnen seyn. Fs.

Demelius, Christian, geb. am 1sten April 1643 zu Schlettau, einem kleinen Städtchen bei Annaberg, wo sein Vater Brauherr war, bildete sich zunächst durch den Unterricht des dasigen Organisten Christoph Knorr, dann auf den Schulen zu Zwickau und Nordhausen, und endlich auf der Universität zu Jena, wo er zugleich die Hofmeistersstelle eines reichen Studenten bekleidete. Der Umgang mit dem berühmten Adam Drese hatte hier einen wesentlichen Einfluß auf seine Bildung zum künftigen Componisten. Auf die Empfehlung desselben ward er auch schon am Ende des Jahres 1669 als Cantor zu Nordhausen angestellt. Sein erstes merkenswerthes Unternehmen daselbst war, daß er 1686 dieser Stadt ein abgeschlossenes Gesangbuch gab, das unendlich viele Auflagen erlebt hat. Im Jahre 1700 erschienen von ihm 6 vierstimmige Motetten und Arien, und in der Zeit darauf noch viele andere, besonders Kirchencompositionen; auch ein Tirocinium musicum, exhibens musicae artis praecepta tabulis synopticis inclusa etc." Vornehmlich im Ausdrucke trauriger Empfindungen soll er sehr glücklich gewesen seyn; daher waren auch seine Leichenmotetten am beliebtesten. Er starb am 1sten November 1711. Gerber theilt in seinem alten Tonkünstlerlexicon ein lateinisches Gedicht mit, welches der damalige Rector Meier zu Nordhausen auf seinen Tod machte. Lwe.

Déméray, Demoiselle, eine in Italien jetzt sehr beliebte Sängerin, Französin von Geburt, und erst seit ungefähr 1828 auf dem Theater. Ihre erste Bildung erhielt sie im Conservatorium zu Paris, dann ging sie mit der Chaumel nach Neapel, wo sie ihre Unterrichtszeit vollendete. Wir haben nie Gelegenheit gehabt, sie zu hören, da sie bis jetzt Deutschland noch nicht besuchte; dennoch aber läßt die Thatsache, daß man sie zu Neapel, selbst neben der Pasta, in Mozart's „Don Juan" gern hörte, annehmen, daß sie zu den ausgezeichneteren der jetzt in Neapel lebenden Sängerinnen gehört, was denn nicht weniger auch die Erfolge einer im Jahre 1830 bis in Oberitalien unternommenen Reise bestätigen. st.

Demi-Baton — der französische Name des Zeichens der Zweitactpause. — Demi-Jeu setzen die Franzosen öfters statt mezza voce, was dasselbe bedeutet. — Demi-Mesure oder demi-pause heißt im Französischen die halbe Tactpause. — Demi-soupir — die Achtelpause. — Demi-ton — ein halber Ton, der gewöhnlicher aber Semiton (vom lateinischen semitonus) genannt wird.

Demmler, Johann Michael, zuletzt Organist an der Domkirche zu Augsburg, geb. zu Großaltingen, war ein Schüler von Giulini und seiner Zeit einer der ausgezeichnetsten Violin- und Claviervirtuosen. Er starb 1784 als ein noch junger Mann. Deshalb hat er auch als Componist nicht viel gewirkt. Er schrieb die Opern „Deukalion" und „Pyrrha"; dann außer der Musik zu einigen Pantomimen auch mehrere große concertirende Sinfonien und viele verschiedene Sachen für Clavier, von welchen allen aber nur sehr wenig gedruckt worden ist. N.

Demodocus, ein berühmter Dichter und Musiker des grauen Alterthums, lebte noch vor Homer, der ihn einen göttlichen Sänger nennt. Er war ein Schüler des Automedes. Seine merkwürdigsten Compositionen, von denen sich noch Nachrichten vorfinden, sind die auf den trojanischen Krieg, durch deren Vortrag er den Ulysses bis zum Weinen gebracht haben soll, und die auf die Hochzeit der Venus und des Vulcan. Sein Instrument war die Phorminx. Er speiste täglich an des Königs Tafel. Im Alter soll er das Gesicht verloren und darauf seine Kunst nicht mehr geübt haben. 48.

Demoiselle heißt in der Orgelbauersprache der Franzosen so viel wie Abstract (s. dies.), vermuthlich wegen des netten, glatten und schlanken Aussehens dieser Hölzer.

Demorange, s. Morange.

Deneufville, Johann Jacob, Sohn eines französischen Kaufmannes, aber geboren zu Nürnberg am 5ten October 1684, studirte, um seinem früh erwachten Triebe zur Musik zu genügen, bei dem berühmten Pachelbel das Clavier und die Composition, und unternahm dann zur weiteren Ausbildung 1707 eine Reise nach Italien, auf welcher er 1708 zu Venedig sein erstes Werk (IV Encomia) herausgab; 1709 kam er nach Nürnberg zurück, und wurde daselbst sogleich als Organist an der Kirche einer Vorstadt angestellt. Die großen Hoffnungen, welche man von seinen ausgezeichneten Talenten zu hegen berechtigt war, ließ sein früher Tod, der schon am 4ten August 1712 erfolgte, nicht in Erfüllung gehen. Vorher hatte er noch einige geistliche Compositionen und mehrere Sachen für's Clavier herausgegeben, die sehr werth geschätzt wurden, und lange Zeit Lieblingsstücke der Dilettanten blieben. 13.

Denis, Director der Königl. Academie der Musik zu Lyon, Rouen ꝛc. in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Das Werk, welches sein Andenken noch immer erhalten hat, ist betitelt „Nouveau système de Musi-

que practique, qui rend l'étude de cet art plus facile etc." Paris 1747. Auch mehrere Sonaten und andere Werke für's Clavier hat er herausgegeben, die aber für unsere Zeit gänzlich verloren gegangen sind.

Denis d'or, ein Clavierinstrument mit einem Pedale, erfunden 1730 von dem Pastor Procopius Diviß (auch Diwiß und Diwisch geschrieben) zu Prendnitz bei Znaim in Mähren, der ihm jenen Namen nach seinem eigenen gab, denn der böhmische Name Diviß heißt eigentlich Dionysius, und Denis d'or zu deutsch der goldene Dionys. Das Instrument war 5 Fuß lang und 3 Fuß breit, mit 790 Saiten bezogen, die 130 Veränderungen erleiden und dennoch in einer Zeit von Dreiviertelstunden gestimmt werden konnten. Vermöge dieser Einrichtung konnten darauf die Töne ziemlich aller Blas- und Saiteninstrumente nachgeahmt werden. Auch war ein unzeitiger und ortswidriger Scherz dabei angebracht, indem der Spieler des Instruments so oft einen electrischen Schlag erhielt, als der Erfinder es wollte. Das einzige Exemplar, welches Diviß verfertigte, kaufte der Prälat von Bruck, Georg Lambeck, an sich, der dann, so lange er lebte, zu dessen Spiele einen besonderen Tonkünstler unterhielt.

Denner, Johann Christoph, merkwürdig besonders als der Erfinder der Clarinette, wurde geboren am 13ten August 1655 zu Leipzig, von wo er aber als achtjähriger Knabe schon mit seinem Vater nach München zog, und sich hier alsbald dem Wildruf- und Horndreherhandwerke, welches auch sein Vater trieb, widmete. Unterricht in der Musik erhielt er nie; dennoch aber brachte er es, vermöge des ihm angebornen Talents und durch Fleiß, zu einer achtungswerthen Fertigkeit darin. Hierauf war ihm nun aber bald das bloße Drehen der Jägerhörner zu einförmig, und er fing nach und nach an, auch Flöten und andere Blasinstrumente zu verfertigen, wobei er besonders bemüht war, denselben eine genaue und überall gleichmäßige Stimmung zu geben. Dies machte seine Fabricate berühmt, man bezahlte sie theuer, und Bestellungen gingen ein aus den entferntesten Gegenden. Auf die Erfindung der Clarinette (1700, Müller in seiner „ästhetisch-historischen Einleitung" und nach ihm noch Andere setzen irrig das Jahr 1690) soll ihn die Schallmey gebracht haben, die er ebenfalls verbesserte. Zu einem ferneren Verdienst muß ihm die Erneuerung und Verbesserung der vor alten Zeiten schon bekannt gewesenen, aber ganz außer Brauch gekommenen Stock- oder Racketenfagotte angerechnet werden. Die physische Anstrengung, welche die Behandlung dieser letzteren Instrumente erfordert, hat sie freilich bis auf unsere Tage fast ganz wieder vergessen gemacht. D. starb nach einem rühmlichst geführten thätigen Leben am 20sten April 1707. Seine in Nürnberg gegründete große Blasinstrumentenfabrik übernahmen seine beiden Söhne, die deren Ansehen auch bis auf den heutigen Tag zu erhalten wußten, ohne sich jedoch durch besonders nützliche und merkenswerthe Erfindungen in der Kunst hervorgethan zu haben. B.

Denninger, J. N., in der letzten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Musikdirector in Oehringen, Clavier- und Violinvirtuos, auch als Componist zu seiner Zeit nicht unangesehen. Andre in Offenbach druckte mehrere Clavierſonaten mit Violin- und Violoncellbegleitung von seiner Arbeit, und in Mannheim erschienen 1790 zwei Clavierconcerte, die man damals gerne hörte. Von seinen Kirchencompositionen, unter denen sich hauptsächlich die Messen ausgezeichnet haben sollen, ist unseres Wissens keine gedruckt worden. 41.

Derwisch oder Dervis (persisch: arm) ist in der Türkei die Benennung gewisser nach Ordensregeln lebender Geistlichen. Die Derwische sind

bei den Mohamedanern das, was bei den Christen die Mönche heißen, nach ihrem Stifter Mavelava (Mewlewi) auch Mavelaviten genannt. Für den Musiker haben nur die Chöre Interesse, welche dieselben bei ihren gottesdienstlichen Handlungen absingen, und die dabei von ihnen getanzten Reigen, welche den Tanz der Sphären vorstellen. Das Zuverlässigste darüber theilt zuerst Hammer in seiner „Geschichte der persischen Redekünste" pag. 196 mit; nachher (1821) hat der kaiserliche Legationssecretär und Dollmetscher an der Pforte, Herr von Hussard, der durch ein glückliches Tongedächtniß diese Chöre auf das Getreueste auswendig behalten hatte, im Verein mit Abbé Stadler dieselben öffentlich mitgetheilt, indem er sie dem Letzteren wiederholt genau vorsang, und den persischen Text so, daß Sylbe auf Sylbe und zwar lange auf lange und kurze auf kurze paßt, getreu in's Deutsche übertrug, während Stadler die Noten dazu niederschrieb. Es sind dies nur sieben Chöre, aber unstreitig die reichste Ausbeute, welche bisher das Abendland der morgenländischen Musik abgewonnen hat. Der erste Chor, welcher Hidschas heißt, und in der deutschen Uebertragung mit den Worten „Ich bin der Falk des Himmels, der Geisterwelt entnommen ꝛc." beginnt, besteht aus zehn Strophen; der zweite, Nihawend: „Gestern am Palast der Ehre schlug ich laut der Herrschaft Pauk' ꝛc.", aus sieben Strophen; der dritte, Bestenigiar: „Schenke, reiche uns die Schaale ew'gen Weines, klar und hell ꝛc.," aus sieben Strophen; der vierte, Adschem Busselix: „Den Sterblichen, der dich besitzt, kümmern eitle Freuden nicht ꝛc.," aus zehn Strophen; der fünfte, Irak: „Was gleichet deiner Wange wohl? Ist's die Sonne, ist's der Mond? ꝛc." aus neun Strophen; der sechste, Bendschugiah: „Des Allerhöchsten Falk' ist stets unser Wirbeltanz ꝛc.," aus neun Strophen, und der siebente, Bejati: „Fürst, sieh mit gnäd'gem Blick auf mich Armen hin ꝛc.," aus neun Strophen. Alle sieben Chöre zusammen also haben 61 Strophen, und eine jede derselben hat ihre eigene Melodie. Sie werden nur einstimmig, theils in tieferen Tönen von Baßstimmen, theils in höheren von Tenorstimmen, wechselsweise abgesungen, was schon aus der Ueberschrift zu ersehen ist. Die begleitenden Instrumente sind die Flöte und die kleine Pauke; erstere spielt in einer höheren Octave die Melodie, und letztere dient hauptsächlich zur Bestimmung des Rhythmus. Die Melodien sind von bedeutender Originalität und gehen durchaus in die Geisterdichtung ein; bald voll Anmuth und Zartheit, bald erhaben und majestätisch, und bald tändelnd zum Reigen geeignet, so daß ein für Musik empfängliches Herz schon bei der ersten Anhörung dadurch immer innigst gerührt werden muß. Die Ton- und Tactarten sind verschieden; einige haben das Gepräge uralter christlicher Kirchengesänge, andere aber stimmen mit den jetzt gebräuchlichen ganz überein. Zuweilen tritt auch eine Tactveränderung ein. Eine noch ausführlichere und detaillirtere Beschreibung dieser Chöre befindet sich in der allg. Leipz. musik. Zeitung vom Jahre 1822 Nr. 43, wo auch auf einer besonderen Notenbeilage Proben daraus mitgetheilt sind. Daß die Derwische bei der Absingung dieser ihrer Chöre einen Reigen tanzen, ist schon erwähnt. In Folge des Rufes großer Heiligkeit, in welchem dieselben bei dem Volke stehen, haben sie auch überall, selbst bei den Tafeln der Vornehmsten, freien Zutritt, und so kommt es denn, daß jene Gesänge, die gemeinhin nur Derwisch- oder Derwisch-Mewlewichöre genannt werden, auch hier außerhalb den Moscheen und den Klöstern in Privathäusern vorgetragen werden, und selbst einige davon sich in dem Munde des Volkes befinden.

Des ist der durch ein b um eine halbe Stufe erniedrigte Ton d, oder

die zweite Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter, wenn nämlich dieselbe zu dem Tone b die kleine Terz, zu as die Quinte ꝛc. ausmacht. Weil dieser Ton unter dem Namen cis zugleich die große Terz von a, oder die Quinte von fis u. s. w. abgeben muß, so kann er gegen den Grundton c nicht in dem reinen Verhältnisse einer kleinen Secunde, also nicht in dem Verhältnisse von $^{15}/_{16}$ gebraucht werden, sondern erscheint bei der Temperatur der Töne in dem Verhältnisse von $^{243}/_{256}$. Vergl. Addition und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Auf Geigen- und auch auf einigen Blasinstrumenten läßt sich bei einem feingebildeten Gehöre der enharmonische Unterschied zwischen cis und des, wie in den übrigen correspondirenden Fällen, wohl noch möglich machen, nicht aber auf Clavierinstrumenten, wo cis und des eine und dieselbe Saite und Taste haben.

Desaides, eigentlich Dezède genannt, ein lieblicher Componist, zugleich auch Dichter, geboren 1745 zu Turin, und gestorben zu Paris, wohin er schon als Knabe kam, und wo er unausgesetzt sein Leben zubrachte, im Jahre 1802, darf billig einen der ersten Plätze einnehmen unter den besseren französischen Tonschöpfern der jüngeren Zeit. Schon seine erste Oper „Julie" (1772) verräth den tief fühlenden Künstler. Mehr noch aber die darauf folgende „L'erreur d'un moment, ou la suite de Julie", in welcher gleich die erste Romanze, von einer jungen Mutter an der Wiege ihres erstgebornen Kindes gesungen, ein Meisterstück in seiner Art genannt werden kann. So auch die kleine Arie, in welcher die zärtliche Mutter und treu liebende Gattin im Zweifel stehet, ob sie ein, von einem vornehmen Bedienten ihr überreichtes, Billetchen eröffnen soll oder nicht. Beide Stücke, jenes: „faut d'la partu etc.", und dieses: „Non, non, non, non!" gewähren an ihrer Stelle ein unnennbares Vergnügen; wie denn das Uebrige der Oper diesen völlig entspricht. Eine zweite Oper „Les trois fermiers", wie eine dritte: „Blaise et Babet", sind nicht minder Meisterstücke, und man darf nur an die Romanzen: „Faut attendre avec patience", „je le compar avec Louis" u. s. w. erinnern, um schnell auf alle die lieblichen Pastoralgemälde zurückzukommen, die in diesen ländlichen Opern dominiren, um sich, im Angedenken noch, an ihnen zu ergötzen. Man hat die eben genannten drei Opern auch in Deutschland auf die Bühne gebracht, wie mehrere andere der älteren Zeit, und dadurch bewiesen, daß das Gediegene überall geschätzt wird. Warum sich jedoch die französischen Opern damaliger Zeit auf deutschen Bühnen nicht zu erhalten vermochten, davon ist wohl die Ursache darin zu finden, daß die Revolution in Frankreich auch in Kunstsachen eine andere Richtung hervorgebracht hat. Vorher genügte sich das Theaterstück selbst, und weder Decorationen, noch Maschinen halfen es vortragen. D's Compositionen nahen sich im Ganzen mehr dem deutschen Style. Wir wissen, welche unaufhörlichen Veränderungen des Metrums mit der, zur Musik ohnehin wenig geschickten, französischen Sprache vorgenommen werden müssen, soll sie nicht unverständig, zweideutig, ja selbst ungeschliffen werden. In D's Opern findet man das eben so trefflich umgangen, wie bei Monsigny, Gretry, Philidor und Gluck; daher, daß seine Musik sangbarer geworden. Dazu, daß D's Sujets, die meist ländlich sind, keine Gelegenheit gegeben haben, mit dem Gesange auszuschweifen, wodurch er sich eben dem reineren deutschen Geschmacke mehr anschließt. Unbegreiflich bleibt es immer, wie einer der Biographen D's im Angesicht aller gefühlvollen Musiker und Musikdilettanten sagen konnte: „Seine „Drei Pächter" sind sogar mit der deutschen Uebersetzung im Clavierauszuge zu Nürnberg, und die Ouverture zu „Blaise und Babet" im Haag gestochen worden." Sollte dies „sogar" eine

Folge des Anhörens dieser Opern auf deutscher Bühne gewesen seyn, so würde es der Wahrheit liebende Mann gewiß schnell streichen, hörte und sähe er sie auf ihrer heimischen Bühne vortragen. G.

Desargus, Xaver, vor wenigen Jahren noch einer der ausgezeichnetsten Harfenvirtuosen und fruchtbarsten Componisten für sein Instrument zu Paris, der neben einem Nadermann, den berühmten Damen Bertrand u. Démar sein Ansehen zu behaupten wußte. Er war ein Pariser von Geburt und scheint gegen 1827 gestorben zu seyn; welche, uns übergebene, Nachricht wir jedoch nicht als zuverlässig verbürgen können, da wir uns außer Stande finden, ausführliche Kunde über das Leben dieses Meisters zu geben. Als Componist hat derselbe sein Andenken durch nahe an 70 Werke der Nachwelt übergeben, und vermöge ihrer geschmackvollen und in jeder Hinsicht zweckmäßigen Bearbeitung auf eine Zeit vielleicht, deren letzte Tage noch lange nicht gekommen seyn werden, wenn die Compositionen vieler anderer gleichzeitiger Harfenisten bereits schon in Vergessenheit gerathen sind. Das Erste, was D. herausgab, waren Sonaten für die Harfe allein, welche Pleyel in Paris verlegte; darauf folgten dann die übrigen in den verschiedensten gangbarsten Arten von Tondichtungen, sowohl für die Harfe allein, als für zwei Harfen, und für eine Harfe mit Begleitung anderer Instrumente. In der letzten Gattung zeichnet sich hauptsächlich eine im Selbstverlag erschienene große Sonate mit Begleitung einer obligaten Violine oder Flöte und eines Violoncells ad libitum aus; dann das op. 19. „Fantasie avec 10 Var. sur l'air hongrois p. H. av. Viol." und ein „grand Duo p. H. et Pf. sur les thêmes de l'opera: „der Freischütz""; unter den Solo's die Potpourri's op. 7, 9 und 10, die „Fantasia sull' aria: nel cor piu", die Fantasie über eine Arie aus „Lodoiska" von Cherubini, und als Uebungsstücke hauptsächlich op. 6. „24 Etudes sur les Folies d'Espagne pour exercer les 2 mains de toutes les manières possibles" (Paris bei Duffaut und Dubois), woran sich dann seine „Méthode pour la Harpe" (Paris bei Nadermann) und sein „cours complet de Harpe, rédigé sur la Méthode de Pianoforte à l'usage du Conservatoire" (im Selbstverlag) rühmlichst anschließt. Mit Moreau zusammen componirte er ein großes Duo für Harfe und Pianoforte, welches Petit zu Paris verlegte, unseres Wissens aber keinen großen Beifall gefunden hat. 17.

Desaugieurs, (der Vorname ist uns unbekannt) war ein in den 80- und 90ger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Frankreich sehr beliebter Componist, welcher zu Paris, wo er für das große Theater die Oper „Erixiene" (1780), und für das italienische Theater die Opern „Le petit Oedipe" (1779); „Florine" (1780); „Les deux Sylphes" (1781); Les couplets des deux jumeaux de Bergame" (1782); „Le Medecin malgré lui" (1790); „Jeannette et Lucas" (1787); „La jeune Veuve" (1787); „L'amant travesti" (1790), und „Le Rendezvous" in Musik setzte. Zum Andenken des verewigten Sacchini schrieb er eine große Todtenmesse, welche am 29sten April 1788 bei den Kapuzinern zum ersten Male und mit dem ungetheiltesten Beifalle aufgeführt wurde; dann eine zweistimmige Cantate mit Chor und Orchester, bei Gelegenheit der Aufstellung der Büste des Grafen Buson, auch betitelt „Buson", und zum ersten Male aufgeführt am 1sten December 1784. Welche von seinen Arbeiten jedoch das meiste Aufsehen erregt hat, ist „La prise de la Bastille", ein Oratorium oder vielmehr ein musikalisches Drama, welches zur Feier des großen Bundesfestes 1790 in der Kirche Notre-Dame zu Paris aufgeführt wurde. Der Merkwürdigkeit dieser Composition wegen theilte die Berliner Monatsschrift pag. 74. unter dem Titel „die Ein-

nahme der Bastille" den erschütternden Text derselben mit einem Commentare von F. W. Jung mit. In der reinen Instrumentalcomposition scheint sich D. nicht versucht zu haben, wenigstens ist in Deutschland nichts bekannt geworden, wornach er auch als Schöpfer auf diesem Gebiete betrachtet werden könnte. Q.

Descartes, s. Cartesius.

Des-Dur ist diejenige der 24 Tonarten unserer modernen Musik, in welcher der durch ein b um eine halbe Stufe erniedrigte Ton d, also des, zum Grundtone der sogenannten Durtonart angenommen wird. Um der Natur dieser zu entsprechen, müssen in der Stufenfolge der Tonleiter dieser Tonart, außer dem erniedrigten Grundtone, noch die Töne h, e, a und g in b, es, as und ges verwandelt werden (s. Tonleiter und Vorzeichnung). Deshalb stehen nun auch die Intervalle dieser Tonart, nach der temperirten Tonstimmung mathematisch berechnet, in ihrer Leiter in folgenden Verhältnissen zu einander:

des	es	f	ges	as	b	c	des
1	8	64	8192	2	16	128	1
	9	81	10935	3	27	243	2

Vergl. Tonart und Verhältniß. In Betracht des psychischen Ausdrucks verlangt Des-Dur eine höchst vorsichtige und delicate Behandlung. Es ist ein spielender Ton, der da ausarten kann in Leid und Wonne. Lachen kann er nicht, das Weinen aber wenigstens doch grimassiren. Sonach können nur sehr seltene Charactere und Empfindungen in diese Tonart gelegt werden, zu deren Auffindung und psychologisch-ästhetisch richtiger Behandlung ein Scharfsinn, eine Tiefe des Kunstblicks und eine Vollendung des künstlerischen Genies gehört, zu deren Besitzthum auf dem gewöhnlichen Wege zu gelangen ein Componist kaum im Stande seyn wird. Wir müssen gestehen, daß uns bis jetzt keine Composition bekannt ist, in welcher nach unserem Dafürhalten diese Tonart in wirklich ächt characteristischer Wahrheit und zur völligen Erzielung einer unbedingten Bestimmtheit des Ausdrucks gebraucht worden wäre. Ja sogar die kühnsten Aesthetiker, zu welchen wir selbst Schubart (s. dessen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 u. ff.) und Wagner („Ideen über Musik" Cap. V. von der Modulation) rechnen, die zu jeder Zeit gleich willig und bereit sind, mit Phänomenen und Hypothesen den befangenen Geist zu umgaukeln, und mit allerhand dialectisch geschmückten Gefühlsexpectorationen das — wenn wir so sagen dürfen — unselbstständige Gefühl des Zweiten und Dritten in das grundlose Meer eines blinden Glaubens hinabzuziehen, — selbst diese und solche Aesthetiker haben es noch nicht versucht, eine determinirte Characteristik derselben zu entwerfen. Sie schrecken davor zurück, wie vor einem gespenstigen Gaukelspiel, das weder Körper noch Schein genug hat, in der Poesie nur sich daran zu versuchen. — Es erklinge der reine Accord Des-Dur, und die fühlende Seele wird sich gleichsam umspielt sehen von lauter lichteren geistigen Wesen, die sie in einer Gestalt erblickt oder in einer Form auffaßt, zu welcher sie vermöge ihrer, durch mancherlei innere oder äußere Umstände herbeigeführten, augenblicklichen Stimmung gerade am meisten hingezogen wird. Ob Freud' oder Leid, männlicher Ernst oder kindlicher Muthwille, ob Schuld oder Unschuld, ob Jauchzen oder Klagen ꝛc. dabei im Innersten auftauchen, hängt von dem Character und der Gebrauchsweise der übrigen Mittel ab, welche die Musik zur Darstellung ihrer objectivirten

Gegenstände anwendet; die Tonart an und für sich — möchten wir behaupten — erscheint hier nur als ein prachtvoll und glänzend, als ein gleichsam himmlisch schön decorirtes Gebäude, oder als ein leicht zu durchschauendes und die schönen Formen noch schöner gestaltendes Gewand, in welchem das eigentliche Kunstwerk als solches sich erhebt, oder womit dasselbe sich zu seiner hehrsten Vollkommenheit noch umhüllt; denn ein Geisterklang, eine ätherische Sprache ist es, welche die Tonart Des-Dur, wie keine andere, redet. Dr. Sch.

Deshayes, Componist, lebte in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu Paris, und war daselbst an dem damals dort existirenden Concert spirituel angestellt, in welchem 1780 eine Motette von ihm aufgeführt wurde, die zuerst seinen Namen zu einiger Berühmtheit gelangen ließ. Dies machte ihm Muth, auch mit größeren Werken hervorzutreten, und in demselben Jahre noch brachte er das Oratorium „Les Machabées" zur Aufführung, das nicht weniger gefiel. Als dramatischer Componist trat er zuerst 1786, und ebenfalls gleich mit Beifall auf mit der Operette „Le faux serment", der dann alsbald folgten „L'auteur à la mode" (1786); „Le paysan à pretention" (1786); „Bertha et Pepin" (1787, in Uebersetzung auch auf deutschen Theatern mit Beifall gegeben); „Adele et Didier" (1790); „Zelia" (1791, erhielt außerordentlichen Beifall und ist in Partitur und in Stimmen gestochen); „La suite de Zelia" (1792); „Le petit Orphée" (1793), und „Le mariage patriotique" (1793). Als Instrumentalcomponist ist er wenig bekannt geworden. Er setzte mehrere Sinfonien für großes Orchester, auch einige Duette für Hoboe und Violine, und andere für Hoboe und Fagott; allein gedruckt ist davon nur sehr wenig, und unseres Wissens nur eine Sinfonie und zwei Duette erster Art. Vielleicht sprachen auch seine Werke dieser Gattung weniger an, als seine Vocalcompositionen, für welche ihm von allen Critikern ein eminentes Talent zugesprochen wurde. 10.

Desmarets, Henry, wurde geb. zu Paris 1662. Als er sich 1683 unter den Bewerbern um die Capellmeisterstelle zu Versailles befand, ward er seiner Jugend wegen abgewiesen, obschon seine Probe-Motette die beste von allen war. Daß er gleichwohl später jene Stelle erhalten haben soll, welches Gerber in seinem alten Tonkünstlerlexicon behauptet, ist wegen des unter dem Artikel Coupillet erzählten Vorfalles unwahrscheinlich, um so mehr, als dieselbe unmittelbar vom Könige selbst besetzt wurde. 1694 ward er Musikdirector an dem Jesuitencollegium zu Paris. Eine auf der 1700 von ihm nach Senlis unternommenen Reise gemachte Bekanntschaft und heimliche eheliche Verbindung hatte zur Folge, daß er von dieser Zeit an 22 Jahre lang sein Vaterland nicht wieder betreten durfte. In dieser Zeit war er zunächst 14 Jahre hindurch Königl. Hofcapellmeister in Madrid, dann 8 Jahre in gleicher Eigenschaft in Diensten des Herzogs von Lothringen. Erst 1722, unter der Regierung des minderjährigen Königs Ludwig XV., ward seine Ehe für gültig erklärt. Er starb zu Luneville in Lothringen am 7. Sept. 1741. Als Componist war er überaus fruchtbar. Die besten von seinen dramatischen Werken, welche auch zu Paris zur Aufführung kamen und hier sehr gefielen, sind: „Didon" (1693); „Circe" (1694); „Theagene et Cariclée" (1695); „Les amours de Momus" (1696); „Venus et Adonis" (1697); „Les fêtes galantes" (1698) und „Renauld" (1722). In Marpurg's Beiträgen Bd. 2. pag. 237 ff. findet sich eine noch ausführlichere Lebensbeschreibung dieses für den Historiker immer sehr merkenswerthen Tonsetzers.

Desmasures, Mr., wird von den Franzosen als einer ihrer berühmtesten Organisten geschätzt, lebte zu Rouen, und blühte besonders gegen

die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Seine Fertigkeit im Orgelspiele soll alles bis auf ihn Bekannte übertroffen haben, und ebenso sein Talent in freier Fantasie. Durch einen unglücklichen Schuß auf der Jagd, welche er leidenschaftlich liebte, verlor er das vorderste Glied der drei letzten Finger an der linken Hand. Er ließ aber das Fehlende durch künstlich gemachte drei andere Finger wieder ersetzen, und spielte damit zu Jedermanns Erstaunen eben so fertig wie vorher.

Des-Moll wird wegen der 8 b Vorzeichnung, welche es verlangt, und die das Lesen der Noten sehr erschweren müßten, als Haupttonart eines Tonstücks niemals, sondern nur im Vorbeigehen, im Laufe der Modulation, hie und da gebraucht, wo eine Verwandtschaft der Harmonien bewerkstelligt werden soll, und das Umsetzen der, gewöhnlich nicht einmal einen Tact umfassenden, kurzen Stelle, in welcher die Harmonie von Des-Moll die vorherrschende ist, in die Tonart Cis-Moll, die sonst immer für jene gebraucht wird, für das Lesen der Noten gar keine Erleichterung, dagegen für das Schreiben derselben nur eine lästige Umständlichkeit mit sich bringen würde.

Deformery, Jean Baptiste, Musiklehrer, Virtuos auf dem Pianoforte und Componist für sein Instrument in Paris, wo er auch 1780 geboren ist, u. sein Vater Opernsänger u. ein nicht unbeliebter Liedercomponist war. Von seinen Compositionen für die Cammer sind bis jetzt als die gesuchtesten bekannt geworden: Andante von J. Haydn, variirt für das Clavier oder Pianoforte; 6 Sonaten für das Clavier oder Pianoforte; 9 Sonaten für das Pianoforte mit Begleitung einer Violine; 3 Sonaten für Clavier oder Pianoforte; Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen; große Sonate für das Clavier oder Pianoforte; große Sonate für das Pianoforte mit Violine und Violoncell ad libitum; Fantasie für Clavier oder Pianoforte; große Sonate für das Clavier oder Pianoforte in D-Dur (kurz beurtheilt und gelobt im 21sten Jahrgange der Leipz. musik. Zeitung); fortschreitende Studien in allen 24 Tonarten für das Clavier oder Pianoforte, auf kleine Hände berechnet, 2 Hefte (Paris bei Richault); Fortsetzung der Studien für das Clavier oder Pianoforte. v. Wrzd.

Letztere „Uebungen in den 24 Tonarten ꝛc.", D's 19tes Werk, sind 1832 auch von Hofmeister in Leipzig verlegt worden. Die Bearbeitung und Herausgabe derselben ist ein recht glücklicher Gedanke. Durchgehends progressiv sind sie zwar nicht; allein vorherrschend ist immer das Beste, was man durch Etuden erreichen will, und uns ist in neuerer Zeit kein verdienstlicheres Werk der Art zu Gesicht gekommen. d. Red.

Despréaux, Louis Felix, gestorben zu Paris um's Jahr 1805 als erster Violinist im Orchester der großen Oper und Accompagnateur auf dem Flügel am Conservatorium, schrieb „Cours d'Education de Clavecin ou Pianoforte, divisé en trois parties", welches Werkchen aber in Cramers Magazin Jahrg. 2 pag. 853 nicht sehr empfohlen wird, und machte sich als Componist bekannt durch mehrere, nicht unbrauchbare Clavierſonaten, auch einige kleinere Ballette, Opernarien, und durch eine Sammlung verschiedener besserer Clavierstücke, „Genres de musique des différens peuples" betitelt. Seine Präludien und Exercitien wollen nicht viel bedeuten.

Despreż. Unter diesem Namen wird öfters eines „berühmten Tonkünstlers und Tongelehrten" gedacht. Jedenfalls kann damit nicht der in Versailles lebende Violinist und Concertdirector J. B. **Despreż** gemeint seyn, von welchem Nichts bekannt ist, was ihn Anspruch auf ein

solch vielsagendes Prädicat machen ließe; sondern es wird irriger Weise, und hauptsächlich von nicht wohl Unterrichteten, zuweilen auch der bekannte Josquin (s. d.) so genannt, der bei den Franzosen Josse in des Prez, von dem ital. Giosquino del Prato, hieß, weil früher die Stadt Prato für dessen Geburtsort ausgegeben wurde. Josse in hält man bei solchen Vorgängen also für den Vor-, und des Prez oder de Prez für den eigentlichen Geschlechtsnamen.

Dessauer, Joseph, geb. den 28. Mai 1798 zu Prag, von wohlhabenden Eltern, denen er eine sorgfältige Erziehung verdankt. Obwohl zum Kaufmannsstande bestimmt, welchem er auch vom 20sten Lebensjahre an sich widmete, konnte er dennoch, begünstigt durch glückliche pecuniäre Verhältnisse, einem vorherrschenden Hange zur Tonkunst nicht widerstehen; so bildete ihn denn der Meister Tomaschek zu einen wahrhaft kunstfertigen Clavierspieler aus, und der Director des Conservatoriums in Prag, Friedr. Dionys Weber, weihete den vielempfänglichen Neophiten vollständig in die Geheimnisse der Harmonielehre ein. Daß der gute Same auf einen äußerst fruchtbaren Boden gefallen, bezeugten schon damals einige werthvolle Erstlingsversuche, die mehr noch für die Folgezeit zu ungewöhnlich erfreulichen Erwartungen berechtigten. Eine Geschäftsreise nach Neapel im Jahre 1821, woselbst seine Virtuosität nie gehofften Beifall fand, ließ ihn endlich klar sehen seinen eigentlichen, bisher verfehlten Beruf. Neu ermuthigt beschäftigte er sich nach seiner Rückkehr in's Vaterland nunmehr eifrig mit seiner Lieblings-Muse; mehrere Lieder, Gesänge, Clavierstücke, Trio's, Quartette, Orchester-Ouverturen u. a. traten in jener Epoche ans Licht, aber meist immer nur im anspruchslos bescheidenen Dilettanten-Zirkel. Ein, 10 Jahre später, längerer Aufenthalt in Mailand brachte desgleichen manch' Gelungenes zur Reife; verschiedene interessante Pianoforte-Compositionen wurden dort durch den Druck bekannt; auch eine Oper angefangen, welche jedoch bis zur Stunde noch ihrer Vollendung gewärtigt. In den Jahren 1832 und 1833 besuchte er England und Frankreich. Galliens Hauptstadt fesselte ihn 10 Monate lang in ihren Barrieren; mit dem glänzendsten Erfolge führte er das bisher gänzlich unbekannte deutsche National-Lied, der eigenthümlichen Form nach, dort ein; seine zahlreichen Gesänge (mit französischen Worten) sind wenigstens temporäre Universal-Favorits geworden, und haben beinahe die Alles usurpirende Romanze aus den Salons verdrängt. — Möge das Vaterland die Pflicht der Dankbarkeit nicht vergessen, und seine Schuld durch Würdigung des heimischen Talents, selbst sich ehrend, zu tilgen bemüht seyn. 18.

Dessauer Marsch. Der unter diesem, stereotyp gewordenen, Namen bekannte Kriegsmarsch ist eine jener wichtigen Melodien, die auf's unzweideutigste den Character der Zeitepoche an sich tragen, in welcher sie erzeugt sind, und die aus eben diesem Grunde auch dann noch als ein unvergängliches Denkmal im Munde des Volks sich erhalten, wenn selbst das nationale und zeitliche Interesse daran längst verloren gegangen ist. Es ist ein Seitenstück zur Marseillaise, Parisienne u. a. ähnlichen Tondichtungen. Ueber das Historische des Dessauer Marsches herrschen verschiedene Meinungen. Die richtigere davon ist wohl, daß derselbe nicht deutschen, sondern italienischen Ursprungs ist, und daß zwar der Fürst Leopold von Dessau, nach der Erstürmung der Stadt Turin, bei seinem Einzuge in dieselbe (am 7. September 1706) damit empfangen wurde, der Marsch selbst auch erst von dieser Zeit an seinen Namen führt, das Alter der Compo-

sition desselben aber jedenfalls noch um einige Jahre höher angenommen werden muß; den überzeugendsten Beweis hiefür liefert die unbestreitbare Thatsache, daß schon 1705, nach der Schlacht bei Cassano (am 16. August), die Landesbewohner jenem heldenmüthigen Feldherrn und seinen tapferen Schaaren diesen Kriegsmarsch zur Siegesfeier widmeten. Wie weit nun aber die erste Entstehung desselben zurückzulegen ist, ob in's Jahr 1705 oder noch früher, läßt sich freilich nicht ermitteln, um so weniger, als man auch über die Person des Componisten streitet. Fürst Leopold, der zu sehr Soldat war, um auch den Künsten geneigt seyn zu können, hatte sein Lebelang nur an zwei Melodien wahrhaftes Wohlgefallen, nämlich an Luther's „Ein' feste Burg ist unser Gott", welches Lied er „unsers Herrgotts Dragonermarsch" nannte, und an jenem nach ihm benannten Dessauer Marsche, dessen kriegerisches Tongeräusch ganz seinem durch und durch militärischen Character entsprach, und dessen Melodie sich auch so unvertilgbar fest seinem Gedächtnisse eingeprägt haben soll, daß er, wenn er sang, Alles nach ihr zu singen pflegte, ja sogar einmal in der Kirche den Choral „Wer nur den lieben Gott läßt walten." Friedrich Schneider hat diesen Marsch zum Thema einer seiner Ouverturen benutzt, die daher im Dessauischen bei ziemlich allen feierlichen Angelegenheiten aufgeführt und stets mit neuem Beifalle gehört wird.

Dessin (von dessiner — anlegen, entwerfen) nennen die Franzosen die Anlage (s. dies.) eines Tonstücks.

Dessus ist der französische Name des Discant.

Destouches, Andre Cardinal, Obercapellmeister des Königs und Generalinspector der Oper zu Paris, ein in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts bei den Franzosen sehr beliebter und auch nicht ungründlicher dramatischer Componist, wurde geb. 1672 und starb 1749, wenige Tage nach seiner Ankunft in Paris von einer Reise, welche er als 75jähriger Greis noch in Gesellschaft des Abt Choisy nach Siam unternommen hatte. Die Operndirection erhielt er nach Lully's Tode. Von seinen Opern sind bekannt: „Issé" (1697); „Amadis de Grece" (1699); „Marthesie" (1699); „Scylla" (1701); „Omphale" (1701); „le Carneval et la folie" (1704); „Callirhoë" (1712); „Telemaque" (1714); „Semiramis" (1718); „Les Elemens" (1725), und „Les stratagemes de l'amour" (1726). Nur von der ersten weiß man, daß sie gedruckt ist. Seine Cantaten erschienen in zwei Sammlungen, „Oenone" und „Semele" betitelt.

Destouches, Franz, geb. zu München am 14. October 1774, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von dem Augustiner Th. Grünberger, und ward dann ein Schüler von J. Haydn in Wien, wohin ihn sein Vater, Hofcammerrath und Fiscal in München, 1787 zur weiteren Ausbildung geschickt hatte. Nach seiner Rückkunft 1791 componirte er die von seinem Bruder gedichtete komische Oper „die Thomas-Nacht", die 1792 zum ersten Male aufgeführt wurde und gefiel. Darauf unternahm er als Claviervirtuose (als welcher er sich auszeichnete) und Componist eine Reise durch die Schweiz und Oesterreich, kam nach Erlangen und ward hier als Musikdirector angestellt; 1799 aber folgte er dem Rufe nach Weimar als Herzogl. Concertmeister an Göpfert's Stelle. In diese Zeit fallen seine Compositionen zu Schillers Trauerspielen, nämlich die Ouverturen, Zwischenacte ꝛc. zur „Braut von Messina", „Jungfrau von Orleans", zu „Wilhelm Tell", „Wallenstein", „Turandot", auch die Chöre zu den „Hussiten" und zum Trauerspiele „Wanda", und die Oper „das

Mißverständniß", die alle aber wohl mehr der Janitscharenmusik als der eigentlichen Kunst zu Gefallen geschrieben zu seyn scheinen. Selbst bei dem Kuhreigen im „Tell" fehlt nicht große Trommel, Triangel ꝛc. Seit 1810 lebt D. wieder in seiner Vaterstadt, und — so viel uns bekannt — ohne bestimmte Anstellung. Seine Claviercompositionen bestehen in Concerten (mit und ohne Orchesterbegleitung), Sonaten, Fantasien und Variationen. Am gelungensten darunter erscheinen op. 11 „Sonate p. le Clav. av. Viol. et Violelle. obl.", und „Concerto p. le Clav. av. Accomp. de gr. Orch.". Sie erschienen sämmtlich zu Offenbach, Augsburg und Heilbronn, und sind zum größten Theile in leichter gefälliger Manier gehalten. P.

Destra (ital.) oder dextra (lat.), und auch droit (franz.) — recht, mit der rechten, nämlich mano, manu und mains — Hand, mit der rechten Hand; steht in Tonstücken für Clavierinstrumente und Harfen bei solchen Stellen oder Noten, die mit der rechten Hand gespielt werden sollen, wo aber aus der vorhandenen Notenfigur sowohl, wie aus dem Liniensysteme ꝛc. nicht zu ersehen ist, für welche Hand dieselben geschrieben sind, oder wo man nach der gewöhnlichen Spielweise dieselben mit der linken Hand vortragen würde, während sie — aus irgend einem Grunde — mit der rechten vorgetragen werden sollen. Gewöhnlich sind die Wörter nicht ausgeschrieben, sondern es nur abgek. d. m., auch blos d; sind sie ausgeschrieben, so fehlt das mano etc. fast immer. Der Gegensatz von d. ist sinistra und gauche — link, mit der linken Hand. a.

Détaché — der französische Ausdruck für staccato.

Determinato (ital.) — entschlossen, bestimmt; bezeichnet ein starkes Hervorheben der Accentnoten, einen kräftigen, würdig-ernsten, sicheren Vortrag, der zugleich auch die strengste Tactfestigkeit erfordert. a.

Detonation, Tonabweichung. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man vorzugsweise in der Gesangskunst: einen bestimmten anzugebenden Ton zu hoch oder zu tief angeben. Detoniren wird oft gleichbedeutend mit distoniren gebraucht, und bedeutet allgemein unrein singen. An sich ist zwar jeder Ton rein, er wird aber unrein sobald er in Verbindung steht mit anderen Tönen, und mit diesen in kein akustisch-richtiges Verhältniß gebracht werden kann. Die Ursache der unreinen Intonation sucht man allgemein im Gehörorgane; doch dürfte diese Ansicht — wenn nicht falsch — doch höchst einseitig seyn. Sehr oft liegt die Ursache der falschen Intonation unmittelbar in der Organisation der Stimmwerkzeuge und vorzugsweise in der Structur der Stimm- und Taschenbänder; wäre dies nicht der Fall, so müßte ein Sänger mit dem ausgebildetsten musikalischen Gehöre die reinste Intonation verbinden; dies ist aber durchaus nicht immer der Fall; in vorgerückten Jahren kann das Gehör dasselbe bleiben, die Stimmbänder verlieren jedoch immer an Frische und Elasticität, die Intonation wird somit unsicher und unrein; neblicheS, feuchtes Wetter, mancherlei Speisen und Getränke wirken ebenfalls nachtheilig auf die Intonation; obgleich der Sänger recht gut hört, daß er unrein singt, so hat er doch die Stimme nicht in seiner Gewalt. Oft hat der angegebene Fehler in einem Mißverhältnisse zwischen dem Gehöre und den Stimmorganen seinen Grund und ist nervöser Art, d. h. die von den Stimmorganen hervorgebrachten Töne entsprechen nicht dem auf den Gehörnerven geschehenen Eindrucke, obgleich die ersteren völlig normal gebildet seyn können. Es giebt Personen, welche eine biegsame, starke und umfangreiche Stimme besitzen und dennoch stets unrein singen. Wenn jedes dieser zwei Systeme,

Gehör und Stimme, für sich betrachtet wird, so ist seine Thätigkeit völlig regelmäßig; sobald sie aber zu einander in einen gewissen Bezug treten, so ist die Wirkung eine unregelmäßige. Daraus erklärt sich, warum solche Personen die Reinheit des Gesanges Anderer ganz richtig beurtheilen, ja sogar wissen, daß sie selbst unrein singen, ohne daß sie diesen Fehler gleich abzulegen vermögen. Oft besteht auch die Ursache der falschen Intonation in einem Mißverhältnisse zwischen dem Umfange der Stimme, der Kraft der über dem Kehlkopf gelegenen Stimmorgane und der Fülle und Schnelligkeit des Athems. Werden die getriebenen Bruſttöne (Kopftöne) auf einmal zu grell angegeben, so prallt der Ton leicht von seinem Mittelpuncte ab und wird falsch; stimmt man den Ton (selbst in der Mittellage der Stimme) mit leerer Brust an, so fehlt die Kraft, den Mittelpunct zu erreichen; verstärkt man ein zwar rein intonirtes Intervall mehr durch Quantität des Athems, als durch ruhiges Abfließen desselben, so wird gewöhnlich der Mittelpunct des gut intonirten Tones noch überschritten und somit zu hoch; singt man einen Ton zu mattherzig, ohne Energie im Organe noch im Geiste, lauscht man nicht beobachtend, was beim Erklingen des Tones mit der Stimme vorgeht, so fällt er, d. h. er wird zu tief. Nicht selten sind, bei übrigens reiner Intonation, einzelne Töne unrein; die Ursache liegt theils in einer mangelhaften Structur der Stimmbänder, theils in einer fehlerhaften Mundöffnung, theils aber auch darin, daß die Stimmregister nicht gegenseitig ausgeglichen sind. Endlich ist die Ursache der unreinen Intonation, wenn keine physische Fehlerhaftigkeit im Stimm- und Gehörorgane vorhanden ist, in einer mangelhaften Methodik des Gesangunterrichts zu suchen. Die meisten Gesanglehrer wenden bei den ersten Intonationsübungen die sogenannte mezza voce an, und glauben durch dieses Kunstmittel die Intonation vorzugsweise zu befestigen. Dies ist ein herkömmlicher Gebrauch, der physiologisch gar nicht gerechtfertigt werden kann, denn die sogenannte halbe Stimme (mezza voce) setzt schon eine geläuterte Kunstbildung voraus, und schadet, unkünstlerisch angewendet, dem Klange der Stimme; schon aus diesem Grunde ist das Singen mit halber Stimme aus dem Elementarunterrichte zu verbannen, und darf auf keine Weise mit dem piano Singen verwechselt werden. Es giebt zwei Arten, die Stimme leise ansprechen zu lassen. Die eine besteht darin, daß man eine geringere Athemmasse anwendet, um den Ton zu erzeugen. Die Folge davon ist dieselbe, wie vom geringeren Anblasen z. B. der Mundharmonica, vom leiseren Anstreichen der Saiteninstrumente. Diese Art der Tonerzeugung ist das eigentliche piano beim Gesange. Ganz wesentlich verschieden davon ist aber die leise Hervorbringung der Töne mit halber Stimme (mezza voce); sie erfolgt nicht durch den leiseren Athemabfluß, sondern unmittelbar im Kehlkopfe selbst, durch eine zwängende Anspannung der Stimmorgane; man hat bei dieser Tonerzeugung fast dieselbe Empfindung wie beim Falsett-Singen. Dieses Zwängen fühlt man beim mezza voce Singen ganz deutlich, sobald man sich nur zu genauer Beobachtung seiner selbst beim Gesange gewöhnt hat, und die öftere Anwendung dieser Intonationsmanier ist sicherlich den Stimmorganen so nachtheilig, wie öfteres Fistuliren. Der Character der halben Stimme ist ein süßer, flötenartiger Klang und eine wesentliche Eigenschaft die, daß der Gesang mit halber Stimme vernehmbarer und deutlicher bleiben und dabei eben so zart seyn kann, wie das pp. mit gewöhnlicher Intonation. Jedenfalls ist es zweckmäßiger, die ersten Intonationsübungen mit der Tonstärke erzeugen zu lassen, welche jedem Sänger ohne be-

sondere Kraftanstrengung natürlich ist; jeder Naturalist singt, bei wohlorganisirten Stimm- und Gehörorganen, mit gewöhnlicher Tonstärke in der Regel rein, sobald er sich in einer gemüthlichen Stimmung befindet und aus innerem Antriebe singt, ohne eigentlich singen zu wollen; er singt aber in der Regel unrein, sobald er singen soll. Die Mittelstärke der Stimme, welche jedem gesangfähigen Individuum natürlich ist, muß als die Basis der Intonationsübungen angenommen werden, und nur erst dann, wenn die Stimme auf diese Weise einigen Umfang und Festigkeit gewonnen hat, ist die anderweitige Tonmodificationslehre in Anwendung zu bringen. Liegt der Fehler der unreinen Intonation in einer mangelhaften Ausbildung und Dressur der Stimmorgane, so ist eine Beseitigung des Fehlers zu hoffen; ist aber der Sänger gar nicht im Stande, über Reinheit und Unreinheit der Töne zu urtheilen, so ist in der Regel wenig oder keine Hoffnung vorhanden; doch können theoretisch-musikalische Kenntnisse und die Fähigkeit, den Gang der Musik im Geiste genau zu verfolgen, außerordentlich zur Ausbildung des Gehörs und zur reinen Intonation beitragen. Nauenburg.

Détonner (franz.) — detoniren oder — wie Einige auch schreiben — distoniren. S. den vorhergehenden Artikel.

Detto, auch Dito, wurde vor Alters jede Prinzipalstimme von enger Mensur genannt, wenn die Orgel schon eine solche von weiterer Mensur hatte; ferner bezeichnete es auch ein Prinzipal, das kleiner als das Hauptprinzipal war, wobei dann aber das Fußmaaß der Stimme angegeben wurde. Z. B. statt Superoctave 2′, hieß es Detto 2′. Solche Registerzüge wurden von geschickten Orgelbauern stets in eine Colonne, unter oder neben einander geordnet, so daß sich alle Prinzipalstimmen-Register in einer Colonne neben einander befanden und leicht übersehen werden konnten. Ferner bezeichnete es auch eine zweichörige Stimme, als Cymbel detto. S. auch Doublette.

Deudon, Instrumentenmacher zu Paris, blühete in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Was ihn dem Musiker besonders merkenswerth macht, enthält der Artikel Harmonica.

Deutlichkeit. Man denkt deutlich, wenn man sich des Mannigfaltigen bewußt ist, das ein Begriff theils in sich, theils unter sich befaßt. Daher unterscheidet man auch eine intensive und extensive Deutlichkeit; jene ist die D. des Inhaltes, diese die D. des Umfanges, und jene erhält man durch Zergliederung des Begriffs in seine Merkmale, durch die Analyse, diese durch Zusammenfassung der verschiedenen Nebenbegriffe unter einen Gattungsbegriff, oder — wie man gewöhnlich sagt — durch das synthetische Verfahren. Durch Verdeutlichung der Begriffe wird also die Erkenntniß keineswegs vermehrt oder erweitert, aber logisch vervollkommnet und gleichsam durchsichtiger gemacht; man wird dadurch seiner Begriffe mächtiger, erkennt ihre Beziehungen und Verhältnisse, und kann sie auch um so leichter und richtiger mit einander verknüpfen. — Der Deutlichkeit im Reden und Schreiben muß natürlich die Deutlichkeit im Denken vorausgehen, denn wer nicht deutlich denkt, wird auch nie deutlich reden und schreiben. Indessen gehört hiezu noch eine genaue Bekanntschaft mit der Sprache und den Regeln der Wortverknüpfung. Dies führt zugleich auf den Weg, auf welchem Alles, was bisher über die Deutlichkeit im Allgemeinen gesagt ist, insbesondere auf den Musiker übertragen werden muß. Bei dem Componisten fallen beide Arten oder Beziehungen der Deutlichkeit zusammen.

Wie jeder andere Schriftsteller muß er zunächst bei dem Entwurfe seines Tonstücks deutlich denken, sich des Inhaltes und des Umfanges jenes deutlich bewußt seyn; er muß das, was er in Tönen darstellen will, seyen es nun Empfindungen u. Gefühle, oder Gedanken u. noch andere Gegenstände, in seine Hauptmerkmale zerlegen, und dann wieder die verschiedenen Arten derselben, die je nach Beschaffenheit des Hauptgegenstandes mehr oder weniger seyn können, wieder in ein Ganzes zusammenfassen, ohne dadurch jedoch den einzelnen Theilen auch nur das Mindeste von ihrer Deutlichkeit zu vergeben. Es ist dieses das Schaffen der ergötzlichsten und augenscheinlichsten Mannigfaltigkeit in der Einheit, und der eindrucksvollsten, leicht erkennbaren Einheit in der Mannigfaltigkeit, was ein Haupterforderniß ist an jedem gelungenen Kunstwerke. Um dann ferner aber auch das, was er vorher deutlich gedacht und empfunden hat, deutlich in Tönen zu reden oder mit Tonzeichen niederzuschreiben, ist es nothwendig, daß er mit denjenigen Regeln genau bekannt ist, die in seiner Redegrammatik aufgezeichnet sind, also daß er auch die Mittel genau kennt und anzuwenden weiß, welche die Tonkunst ihm zum Ausdrucke des deutlich Gedachten darbietet; mit einem Worte, daß er der Theorie der Tonsetzkunst vollkommen mächtig ist. — Für den Virtuosen ist hauptsächlich die zweite Art der Deutlichkeit, die Deutlichkeit des Redens, also in Beziehung auf ihn die D. des Vortrags von besonderer Wichtigkeit. Dieselbe hängt ab 1) von der mechanischen Ausführung selbst, 2) von der Accentuation und 3) von der richtigen Interpunction des Spielers. Die D. in der mechanischen Ausführung besteht darin, daß in jedem Falle auch jeder anzugebende Ton bestimmt und deutlich vernehmbar angegeben werde; sobald ein Ton verschluckt oder überhüpft, und sobald er nicht voll und gehörig von einander abgesondert, nicht rund genug hervorgebracht wird, ist der Vortrag undeutlich; und ebenso, wenn nicht jeder Ton diejenige innere und äußere Tonkraft oder denjenigen Accent erhält, welcher ihm nach seinem inneren und äußeren Character zukommt (vergl. Accentuation), und wenn nicht diejenigen inneren und äußeren musikalischen Redetheile auch in dem Zusammenhange vorgetragen werden, in welchem sie mit einander stehen. So zweckwidrig es nämlich seyn würde, wenn man beim Lesen eines Buchs solche Sylben und Wörter besonders hervorheben wollte, denen der Sinn des ganzen Satzes oder der ganzen Rede keinen besonderen Werth und Nachdruck zutheilt, und wenn man da, wo ein Redetheil endigt, ununterbrochen weiter lesen wollte u. s. w., eben so fehlerhaft ist es, wenn man beim Vortrage eines Tonstücks Noten oder Töne hervorhebt, die sowohl nach ihrer äußeren Stellung, als nach ihrer inneren Bedeutung gar keinen oder doch einen geringeren Werth haben, als die übrigen, und wenn man bei einer Ruhestelle zusammenhängend und ohne Abbruch weiter spielt oder singt, und umgekehrt. Das Weitere darüber enthalten Interpunction, Rhythmus, Vortrag und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — Wenn von einer ästhetischen Deutlichkeit die Rede ist, so ist darunter, wenigstens was die Tonkunst betrifft, nichts anderes gemeint, als was man passender die Bestimmtheit in der Musik (s. dies.) oder die Bestimmtheit des Ausdrucks nennt. — Ueber die Deutlichkeit der Aussprache beim Vortrage der Vocalmusik vergl. man ebenfalls den besondern Artikel.

Deutsch, Musikdirector in Breslau, verdient um den dasigen Musikzustand besonders durch die Gründung eines Concertvereins, wurde geb. 1763 und starb 1810. Jener Verein hatte Anfangs außer dem Vergnügen der Zuhörer noch den löblichen Zweck, den Söhnen und Töchtern der

Mitglieder, welche Talent zur Musik hatten, Gelegenheit zu verschaffen, sich zu üben und weiter auszubilden; dieser Zweck ging jedoch unter, als nach D's Tode der Director Schnabel dem Vereine eine andere Gestalt und Richtung gab. Es werden von demselben jetzt die besten Concerte in Breslau aufgeführt. Mit Schnabel gemeinschaftlich errichtete D. auch die allgemein beliebt gewordenen Sommerconcerte, die in öffentlichen Gärten aufgeführt wurden, 1825 aber aus Mangel an Theilnehmern wieder eingingen.

Deutsch, s. Teutschland — Teutsche Musik.

Deutsche Componisten, s. Teutschland — Teutsche Musik.

Deutsche Flöte, s. Dolzflöte.

Deutsche Guitarre, s. Sister.

Deutsche Leyer, s. Leyer.

Deutscher Baß, ein Geigeninstrument, welches in Ansehung seiner Größe zwischen einem Contrabaß und einem Violoncell steht. Es wird dasselbe mit 5, zuweilen auch mit 6 Darmsaiten bezogen, deren Stimmung ganz beliebig ist. Neuerer Zeit wendet man es in der Orchestermusik gar nicht mehr an, und nur bei Tanzmusik, namentlich der Landleute, trifft man es hie und da noch, wo es dann gewöhnlich die Stelle des Contrabasses und Violoncells zugleich vertreten muß, auch auf dieselbe Weise, wie der Contrabaß, gespielt wird.

Deutsche Sänger, s. Sänger.

Deutscher Styl, s. Teutschland — Teutsche Musik und Styl.

Deutscher Tanz, s. Allemande.

Deutsche Tabulatur, s. Tabulatur.

Deutsche Virtuosen, s. Virtuosen.

Deutschland — Deutsche Musik, siehe Teutschland — Teutsche Musik *). Aus ästhetischem Gesichtspuncte betrachtet, vergl. auch den Art. Styl.

Devienne, François, Professor der Flöte im Pariser Musik-Conservatorium, und Fagottist bei der großen Oper, geboren 1760 und gestorben den 5. September 1803 zu Charenton. Er hat, außerdem daß er ein Journal d'harmonie in monatlichen Lieferungen redigirte, gegen 100 Werke geschrieben, welche Gerber insgesammt namentlich aufzählt; darunter eine empfehlenswerthe theoretisch-practische Flötenschule, Ouverturen und concertante Sinfonien, Solosonaten, Duette, Trio's, Quartette und Concerte, fast für alle Blas- und Streichinstrumente; die Operetten „le Mariage clandestin"; „Agnes et Felix"; „les Visitandines"; „Rose et Aurelie"; „les Comédiens ambulans"; viele Romanzen ꝛc.; alles leicht, munter und gefällig; brausender Champagner, — flüchtiges Kohlengas. 81.

Devisien, s. Flageolet.

Devrient, Eduard Philipp, einer der ausgezeichnetsten Sänger und zugleich Darsteller der deutschen Oper. Er ist geboren zu Berlin am 11. August 1801; sein Vater ist Kaufmann daselbst, sein Oheim war der

*) Auf ausdrückliches, mit Gründen belegtes, Verlangen des Verfassers dahin verwiesen. Anm. d. Redaction.

große Schauspieler Ludwig Devrient. Von Jugend auf fühlte E. D. die entschiedenste Neigung zur dramatischen Kunst, wie denn Sinn und Talent für dieselbe der Familie Devrient fast so erbeigenthümlich zu seyn scheint, wie den Bach's die Musik. Indessen war D's Vater dieser Neigung seines Sohnes entgegen und wünschte, daß derselbe in seine Handlung eintreten möchte, was denn auch geschah. Zwei Jahre brachte er in derselben, indessen mit Widerwillen, zu. Hierauf gab das bedeutende Gesangstalent, welches sich mehr und mehr in D. entwickelte, seinem Entschlusse, zum Theater zu gehen, Festigkeit. Als Knabe nämlich hatte er schon eine sehr schöne Sopranstimme gehabt, welche mehrfältig Aufsehen erregte; in seinem 17ten Jahre hatte sich dieselbe zu einer wohlklingenden hohen Baßstimme ausgebildet. Dies bewirkte, daß D. als Bassist in die Singacademie eintrat; hier wurde er mit Zelter näher bekannt, der ihm Unterricht im Gesange und Generalbasse ertheilte. Am Charfreitage des Jahres 1819 sang D. zum erstenmale öffentlich bei der Aufführung der Graun'schen „Passion" im Opernhause die Baßparthie; der Erfolg, den diese erste öffentliche Leistung hatte, und zumal die Wirkung seiner schönen Stimme in dem großen Raume des Opernhauses, waren ganz unzweideutig, so daß die Königl. Bühne dieses junge Talent sofort für sich zu gewinnen suchte. Am 18. April 1819 trat D. zum erstenmale ungenannt als Thanatos in Gluck's „Alceste", und am 25. April unter seinem Namen als Masetto im „Don Juan" auf. Er wurde hiernächst angestellt, hat seitdem das Verhältniß zur Königl. Bühne nie verlassen und ist auch für seine Lebenszeit bei derselben verpflichtet. Der Künstler darf nicht mit jenen gewöhnlichen Bühnenmitgliedern verwechselt werden, welche in äußeren Erfolgen das ganze Ziel ihrer Laufbahn sehn, und demnach völlig einseitig nichts weiter im Geiste umfassen als ihr Schauspielerhandwerk (denn bei solchen darf man es in der That nicht anders nennen) und an allen übrigen Zuständen der Bildung theilnahmlos vorübergehen. Im Gegentheil, er erkannte die höhere Bedeutsamkeit der Kunst im Allgemeinen und somit auch ihre Stellung zu allen übrigen Erscheinungen des Lebens und des Wissens. Dies gab seinem ganzen Streben eine höhere Richtung und Bedeutung, welche, wie natürlich, die wohlthätigste Rückwirkung auf seine Kunstleistungen, die wahrhaft in einem edlen Gebiete des Geistes sich bewegen, haben mußten. Die äußeren Momente, woran sich dieser Bildungsgang des Künstlers knüpfte, sind folgende. Nachdem er sich durch mehrjährigen Fleiß auf dem Territorium der Bühne heimisch gemacht, unternahm er im Jahre 1822 eine sechsmonatliche Reise nach Dresden, Leipzig, Cassel und Frankfurt, der hauptsächlich das Motiv zum Grunde lag, sowohl den Kunstzustand anderer Bühnen kennen zu lernen, als sich selbst in größeren Parthien, zu denen ihm in Berlin als jungen Künstler der Zugang schwerer wurde, zu versuchen. In dieser Zeit erreichte die italienische Oper in Wien unter Barbaja's Leitung die größte Höhe, deren sie sich vielleicht jemals zu erfreuen gehabt, denn die gleichzeitige Wirksamkeit einer Fodor, eines Rubini, David, Lablache, der Sonntag in ihrer Anfangsperiode u. m. a. mußte allerdings ein außerordentliches Ensemble erzeugen. Der Ruf, den diese Darstellungen gewannen, zog D. nach Wien; was er dort hörte, verbunden mit dem früheren Unterricht eines italienischen Meisters in Berlin, gaben dem Sänger, der sich die vielseitigsten Studien zur Pflicht gemacht hatte, eine große Gewandtheit auch in der modernen italienischen Gesangsweise. Um so ehrenvoller für ihn, daß er

dennoch der tieferen, ungleich bedeutsameren vaterländischen Kunst stets anhing und die größeren Erfolge, welche er haben konnte, wenn er sich jener leichten Modegattung hingab, zu verschmähen den Muth hatte. Was indeß die italienische Methode Gutes hat, nämlich die gewandtere Ausbildung des Organs, ging als Vortheil auch auf seine deutsche Gesangsweise über, und in dieser Hinsicht ist sie als Vorstudium, um das wahrhaft Schöne und Große, nicht nur in allgemeinerer Characteristik und Andeutung, sondern in reinerer Vollkommenheit zu erreichen, jedem Sänger anzuempfehlen, ja unerläßlich. In Beziehung auf seine Ausbildung zur höheren Gesangskunst hat Devrient, nach eigner Angabe, dem Rathe des trefflichen Schelble in Frankfurt Vieles zu verdanken; das Meiste unstreitig aber eigener Beobachtung und fortgesetztem allgemeinem Kunststudium. Und dies wird freilich Jedem so ergehen, der ein die Gewöhnlichkeit überragendes Ziel vor Augen hat; denn der Weg, auf welchem der Meister den Schüler führend begleiten kann, ist sehr kurz, dagegen freilich die Fortsetzung desselben, wo die Beobachtung des Meisters Resultate ergeben soll, die sich auf fruchtbarem, mit ernstem Fleiß bebautem Boden zu eigenem Besitzthum umgestalten, unendlich lang. Diese vielfachen höheren Studien mußten unseren Künstler von der einseitigen Ausbildung als Sänger zunächst auf die verwandte tiefere als Darsteller führen. Die Schauspielkunst bot der Gesangskunst sehr bald die Hand zu einem so festen Bunde, wie sich derselbe bei jedem ächten dramatischen Künstler stets schließen sollte. Characterisiren wir D. zunächst in dieser Doppelbeziehung, so müssen wir ein eben so tiefes als feines Eingehen in die darzustellenden Charactere an ihm rühmen, welches nicht selten bis zu einer genialen Schöpfungskraft gesteigert wird. Wie vielseitig sein Talent ist, beweist uns ein Verzeichniß seiner vorzüglichsten Rollen: der Patriarch Jacob in Mehul's „Joseph in Egypten", Faust in Spohr's Oper, der Templer in Marschner's Werk gleiches Namens, Gluck's Orest, Hans Heiling und der Zigeuner in den beiden von ihm selbst gedichteten Opern, deren erstere durch Marschner, die andere durch Taubert (1834) componirt ist, Figaro sowohl in Mozart's als Rossini's Werk, Papageno, der Schlosser in Auber's „Maurer", der Engländer in desselben „Fra Diavolo" u. s. w. Man sieht hieraus, daß ihm jede Gattung, jeder Styl des Gesanges, von Gluck bis zu Rossini und Auber gleich geläufig ist. Am hervorragendsten unter den aufgeführten Rollen ist uns der Templer erschienen. In diesem Character entwickelte D. eine Mannigfaltigkeit, legte eine Tiefe hinein, welche der deutsche Dichter wenigstens nicht geahnet hat. Zugleich gewann die Rolle durch die vortreffliche plastische Darstellung einen hohen ritterlichen Adel, den ihr kein anderer uns bekannter Künstler zu geben wußte. Wie sie aber in gewisser Beziehung der Gipfelpunct von D's Leistungen wurde, so wurde sie auch ein betrübender Wendepunct derselben, denn bei einem schon beginnenden Halsübel, im J. 1831, gab er diese angreifende Parthie eines Abends mit der höchsten Anstrengung aller seiner Kräfte, und zog sich dadurch eine sehr lange anhaltende Heiserkeit zu, welche die traurige Folge hatte, daß der Künstler seine Stimme in bedeutendem Grade einbüßte. Nur durch sein großes Geschick als Sänger vermag er es jetzt, störende Einwirkungen zu vermeiden, aber nur selten ist er im Stande, einer Leistung noch einen musikalischen Nachdruck zu geben. Dies, und der allmählige Verfall des Berliner Opern-Repertoirs, einerseits durch Sorglosigkeit, anderseits durch Intriguen einiger höheren Verwaltungsbeamten, bewog ihn, sich allmählig größeren Darstellungen in der Oper zu entziehen

und sich mehr dem Schauspiele zu widmen. Uebrigens glauben wir, daß D. noch in dem Alter ist, wo eine vernünftige ärztliche Behandlung, mit Ausdauer und Folgsamkeit angewendet, sein Organ völlig herstellen könnte. Bevor wir diesen Aufsatz mit Hinblick auf einige Leistungen des Künstlers in einem anderen Gebiete schließen, müssen wir noch eines großen musikalischen Verdienstes, das von allgemeinem Einfluß auf die Kunstbildung unserer Zeit geworden ist, gedenken. Er war es nämlich, welcher die Aufführung der großen Passionsmusik von Seb. Bach durchsetzte, die Mendelssohn unter den obwaltenden Umständen für unmöglich hielt. Doch D's Eifer besiegte alle Hindernisse, denn es ward ihm förmliche Berufspflicht, die Parthie des Heilandes öffentlich zu singen. So trat, durch Mendelssohn einstudirt und geleitet, dies große Werk, nachdem es hundert Jahre geruht, zuerst im J. 1830 in Berlin wieder in's Leben, und hat sich seitdem mit siegreicher Macht überall hin verbreitet, und tausendfach eine edle Begeisterung und Erhebung erweckt. Das Verdienst einer solchen Wiederbelebung ist nicht gering, und muß öffentlich anerkannt werden. Zugleich war die Ausführung der Parthie des Heilandes eine der großartigsten Gesangsleistungen, die wir jemals gehört haben, u. führte den Beweis, daß dem Sänger nicht nur jede Gattung des dramatischen Styls, sondern auch der erhabenste kirchliche bis zur völligsten Beherrschung zugänglich war. — Die Freude an detaillirter Characterdarstellung, der Wunsch, dem verfallenden deutschen Opern-Repertoir durch einige bessere ernste Gedichte aufzuhelfen, endlich ein innerer poetischer Drang selbst machten D. zum Verfasser mehrerer sehr verdienstlicher Operngedichte, die jedoch eines edlen Ernstes für die Kunst bedürfen, um aufgefaßt zu werden. Es sind die schon oben genannten „Hans Heiling", „der Zigeuner", und die artige kleine Operette „die Kirmeß", von Taubert componirt; in allen findet man einen geschickten Plan, sorgfältig angelegte Charactere, und sehr artige Versification. Könnte sich der Dichter entschließen, die beiden größeren Werke ein wenig in der Handlung zu concentriren, so würden sie auf allen besseren Bühnen gewiß mit Beifall gesehen werden, und in vieler Beziehung Musterbilder für gute Operngedichte seyn. Wir hoffen, daß die Feder des Dichters in dieser Gattung noch mehr liefern, und sich auf solche Weise auch in diesem Gebiete der Musik reichlichere Dienste erwerben werde; von seinem Beruf dazu zeugt sein letztes Werk, daß Anfangs zur Oper bestimmte, späterhin aber zum Schauspiel mit besonderer Rücksicht auf musikalische Effecte bearbeitete Drama „das graue Männlein." — — Alles Thatsächliche, welches wir bisher angeführt haben, zeigt, auf wie vielfache Weise D. seine Kunstbildung gefördert hat, und es bedarf also kaum des Zusatzes, daß er ein in jeder allgemeinen Beziehung mit dem intellectuellen Standpuncte der Zeit befreundeter Mann ist, bei dem sich höhere Kunstansicht mit einer edleren und sittlicheren des Lebens verbindet, und der also auch in allen Lebensbeziehungen außerhalb seines Standes eine leider seltene, aber um so rühmlichere Ausnahme bildet, welche der höchsten Achtung werth ist. L. Rellstab.

Dextra, s. Destra.

Deycks, Ferdinand (an mehreren anderen Orten wird er irrig Friedrich genannt), Dr. Philosophiae und Oberlehrer der Geschichte und der alten Sprachen am Königl. Gymnasium zu Coblenz, ist geb. 1802 zu Burg im Herzogthum Berg, studirte auf dem Gymnasium zu Düsseldorf und den Universitäten Bonn und Berlin, und lebte darauf in Düsseldorf einige Jahre der Wissenschaft und Kunst, besonders der Musik, worin

Burgmüller, Ries, Salomon und Stegmann seine wirksamsten Lehrer gewesen waren, unter den günstigsten Verhältnissen. Von seinen wissenschaftlichen Arbeiten, welche meist in das Fach der alten Literatur gehören, sind hier besonders anzuführen eine Anzahl von musikalischen Critiken und Aufsätzen, die auf ein klares und geistiges Verständniß ausgezeichneter Tonwerke mit Glück hinarbeiten. Mehrere davon befinden sich in der Cäcilia, und als Musterwerke ihrer Art führen wir aus dieser an: Ueber L. Spohr's Oratorium „die letzten Dinge" (Bd. V); „Platon über die Musik" (Bd. VIII); über B. Klein's „Jephtha" (Bd. VIII); über F. Ries's neueste Clavierwerke (Bd. XI); über André's Ausgabe der Partitur des Mozart'schen Requiems (Bd. XIV, gleichsam das letzte Wort in dieser berufenen Streitsache); „Göthe über die Musik" (Bd. XI), und neuerdings „über katholischen Kirchengesang" (1835), u. m. a. Als scharfsinniger und geistreicher Ausleger großartiger Dichtung hat D. sich besonders gezeigt in den „Andeutungen über Sinn und Zusammenhang des ersten und zweiten Theiles von Göthe's Faust", Coblenz 1834. 8.

Dezede, s. Desaides.

Di, die dritte der belgischen Sylben, s. dies. und Solmisation.

Diabelli, Anton, geboren den 6. September 1781 zu Mattsee im Salzburgischen, woselbst sein Vater als Stiftsmusikus und Meßner angestellt war, und den Sohn im Gesange, Clavier- u. Violinspiele selbst unterrichtete. 7 Jahre alt wurde Anton als Chorknabe im Kloster Michaelbayern, und zwei Jahre später im Capellhaus zu Salzburg aufgenommen; kam 1796 in die höheren lateinischen Schulen nach München, und cultivirte fortwährend die theoretisch-practischen Musikstudien. Im 19ten Jahre trat er als Theologe in das Cisterzienserstift Daitenhaßlach; beschäftigte sich nunmehr auch mit mannigfaltigen Compositionen, welche er jederzeit zur Durchsicht und Prüfung an Michael Haydn sandte, den er schon von Jugend auf als väterlichen Freund und Rathgeber verehrte, und mit dem er im ununterbrochenen Briefwechsel stand. — Als mit der nach drei Jahren erfolgten Säcularisation der bayerischen Klöster zugleich auch seine Aussichten für die Zukunft zerstört wurden, beschloß er, nach Wien zu gehen, wo er, an Joseph Haydn empfohlen und durch seine gründlichen Kenntnisse sich selbst empfehlend, als Musikmeister im Pianoforte wie auf der Guitarre bald seine Existenz sicherte, und in den angesehensten Familien (worunter beispielshalber das Fürstl. Brezenheim'sche Haus) sich Eingang verschaffend stets willkommen geheißen wurde. — Im Jahre 1818 associrte er sich mit dem Musikverleger Peter Cappi unter der Firma eines öffentlichen Gesellschafters, führt aber nunmehr seit 1824 mit der auf seinen Namen als privilegirter Kunsthändler erhaltenen Befugniß das Geschäft für eigene Rechnung. — D., der Tonsetzer, muß unter seinen Kunstgenossen den allerfruchtbarsten zugezählt werden; die Zahl seiner Werke gränzt bereits an 170, eben sowohl für das Clavier als für die Guitarre, Violine u. Flöte, für den Gesang, für einzelne Soloinstrumente, wie für das ganze Orchester; es sind Sonaten, Sonatinen, Rondo's, Variationen, Tanzstücke, Lieder, Vocalquartette, zahlreiche anonym erschienene Arrangements; Uebersetzungen, Clavierauszüge, Harmonieparthien und dergl.; für die Bühne mehrere Operetten und Singspiele (darunter „die Curgäste am Sauerbrunnen"), 7 Messen, 12 Graduale's, 12 Offertorien, 7 Tantum ergo's, nebst vielen anderen Kirchenstücken (eine Vocal-

und Pastoralmesse ꝛc.), Cantaten, Gesänge, Präludien, Serenaden, Romanzen ꝛc. Ein bleibendes Verdienst hat er sich vorzüglich um die Jugend erworben; seit Vanhall haben Wenige nur so umsichtig und wohlüberlegt für den zweckmäßigen Bedarf der Schüler gesorgt; als rationell-empirischer Lehrer verstand er selbst am besten, wie der Anfänger progressiv geleitet, a minori ad majus, allmählig erst dem Ziele näher gerückt werden müsse; und was er in dieser Beziehung geleistet, soll auch die Nachwelt in dankbarer Erinnerung bewahren. — Aber nicht allein die Quantität, weit mehr noch der qualitative Werth seiner Werke ist es, dem volle Achtung gebührt; u. wenn jener redlich das Seinige gethan hat, der immer nur das Rechte will, und auch vollbringt, — so liegt darin D's Characteristik, und ganz paßt auf ihn Horazens Ausspruch: omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci. — Immer hält er genau, was er versprach, aber auch nie mehr. So sind alle seine den Eleven geweihte Kleinigkeiten angenehm, gefällig, faßlich, melodienreich, und vollkommen deren physischen und geistigen Kräften angemessen; seine durch die Ueberschrift „Landmessen" die spezielle Bestimmung aussprechenden Kirchenstücke sind wirklich also leicht und harmonisch fließend angelegt und durchgeführt, daß sie auch bei beschränkten Mitteln keine unbefriedigende Wirkung hervorbringen können. — Wo es aber gilt, den erudirten Tonmeister zu zeigen, da bleibt die That nimmer hinter dem Worte. — Eben so ehrenvoll steht D., der Musikhändler, seinen Collegen auf dem Wiener-Platze zur Seite. Ein reichhaltiges Sortiment fremder Artikel, desgleichen Kupferwerke, Bildnisse ꝛc., nebst einer interessanten Auswahl von eigenem Verlage sind Bürgen seines thätigen, von reinem Kunstsinne geleiteten Strebens das Gute kräftig zu fördern. Zum Beweise dienen nebst vielen anderen die kostspieligen Ankäufe eines großen Theils des Fr. Schubert'schen Nachlasses, und der drei großartigen Sinfonien von Lachner, sammt dessen beiden Oratorien, wovon eine Partitur-Auflage zu hoffen ist; ferner die preiswürdige Sammlung einzelner Kirchenstücke von Mozart, Cherubini, Jos. u. Mich. Haydn ꝛc., „Ecclesiasticon" betitelt, — endlich Reicha's allumfassendes Harmoniewerk, von C. Czerny trefflich übersetzt und mit schätzbaren Anmerkungen bereichert, welches in diesem Augenblicke bereits seiner gänzlichen, früher grundlos bezweifelten Vollendung entgegen reift. — d.

Diaconicon heißt in der griechischen Kirche die Collecte, die der Diaconus singt, auch wohl das Buch, in welchem die liturgischen Verrichtungen desselben aufgezeichnet sind.

Diagramma (griechisch) bezeichnet wörtlich eine Figur oder geometrische Zeichnung, welche zur Erläuterung oder Lösung geometrischer Aufgaben angewendet wird; dann auch einen Entwurf oder Abriß überhaupt. Hievon abgeleitet nannten dann auch die alten Griechen, hauptsächlich die aus der pythagoräischen Schule, das Liniensystem, und das, was wir jetzt Tonleiter nennen, ein D., und später, als die Harmonie und vielstimmige Setzart erfunden war, auch die Partitur, weil diese gleichsam den Abriß eines Tonstücks bildet. 48.

Dialogue nennen die Franzosen eine Composition für zwei Stimmen, die einander wechselnd antworten, mitunter auch vereint zusammen fortschreiten, insbesondere aber die thematische Behandlung der Stimmen beim Orgelspiele, weil nämlich in dem Falle die verschiedenen Stimmen hier jede eine Art correspondirender Melodie für sich bildet. Die Deutschen haben keinen einzelnen bestimmten Ausdruck dafür, denn der Begriff des Wech-

felgesanges oder der Antwort u. des zweistimmigen Satzes ist weiter umfassend. Auch der Ausdruck Dialog verlangt im Allgemeinen eine noch anderweitige Anwendung, indem derselbe, von rein musikalischer Seite betrachtet, alle musikalischen Gesprächsformen und Gespräche, also das Duett, Terzett, Quartett u. s. w. in sich begreift, denn alle diese Arten von Tondichtungen sind nichts Anderes, als durch musikalische Töne dargestellte mündliche Unterredungen zwischen mehreren Personen. Auch versteht man unter Dialog die wirklich gesprochenen Reden und Unterredungen (Prosa), welche zwischen den einzelnen Musikstücken einer Oper vorkommen, und durch deren Auslassen oder musikalische Darstellung (Recitativ) sich die sogenannt große Oper characterisirt. a.

Diapason hieß bei den Griechen, und daher auch bei den alten lateinischen Musiklehrern, die Octave. Auch zur Bezeichnung derjenigen Intervalle, welche noch über die Octave hinausliegen, gebrauchten dieselben dieses Wort, indem sie nämlich durch einen weiteren Wortzusatz genau bestimmten, wie weit das gemeinte Intervall noch über die Octave hinausliege. So hieß bei ihnen z. B. die Undezime Diapason cum diatessaron, und die Duodecime Diapason cum diapente, die zweifache Octave Disdiapason. Derzeit versteht man unter D. auch wohl den Umfang der Töne einer Singstimme oder eines Instruments. Bei den Franzosen heißt D. auch zuweilen so viel als Stimmgabel.

Diapente nannten die Griechen, und mit ihnen natürlich auch die alten lateinischen Theoristen, die reine Quinte, und, indem sie von dieser aus bis zur Octave rechneten, die große Septime Diapente col ditono, und die kleine Septime Diapente col semiditono.

Diapentisare, u. franz. Quinter, sind Ausdrücke, aus dem ciceronischen Latein entlehnt, welche in Johann de Muris's und anderen alten Schriften zur Bezeichnung des Fortschreitens durch die Quinte vorkommen.

Diaphonie. Ursprünglich bezeichneten die Griechen alle dissonirenden Intervalle, wozu sie auch die Terze u. Sexte rechneten, mit dem Ausdrucke Diaphona, als Gegensatz von Symphona. Zu Guido's Zeiten hieß diejenige Stimme, welche wir jetzt Discant nennen, die Diaphonie, und später, nach der Erfindung der Harmonie, verstand man darunter eine zweistimmige Composition. Für die älteste einer solchen diaphonischen Setzart wird das „Salve Regina" von Herrmann dem Gebrechlichen (starb 1066) gehalten. Gewiß ist wenigstens, daß zu dessen Zeiten der diaphonische Gesang, wenn nicht zuerst erfunden, so doch mehr ausgebildet, und zwar so weit ausgebildet wurde, daß er den Character einer besonderen und selbstständigen Compositionsweise annahm. Am längsten erhielt er sich in der Kirche, die erst gegen Ende des 13ten Jahrhunderts dem dreistimmigen Gesange Eingang gestattete. Die älteste Art des diaphonischen Gesanges bestand wahrscheinlich nur in der Begleitung einer Sopranmelodie mit einem Basse, und zur Aufzeichnung desselben scheint man sich anfänglich nur einer von den allgemein üblichen vier Linien bedient zu haben.

Diapsalma, s. Selah.

Diaschisma, kommt nur bei den mathematischen Berechnungen der Tonverhältnisse vor, und ist hier der griechische Name eines Intervalls, welches durch die Theilung eines anderen entsteht. Wie diese Theilung geschieht, erklärt der besondere Artikel und der Art. Verhältniß. Jenes Intervall, welches das Diaschisma heißt, ist 1) der Unterschied zwischen dem großen halben Tone und dem kleinen Limma, oder der übrig bleibende

Reſt, wenn letzteres von erſterem abgezogen wird (2048 : 2025); u. 2) der Unterſchied zwiſchen der Dieſis und dem ſyntoniſchen Comma oder der Reſt, wenn letzteres von der erſteren abgezogen wird (2048 : 2025). Das Diaſchisma und kleine Limma zuſammen machen immer den großen halben Ton aus (16 : 15), und das ſyntoniſche Comma mit dem Diaſchisma machen die Dieſis (128 : 125).

Diaspasma (griechiſch) — wörtlich: Trennung, Lücke; daher in der Muſik die Pauſe. Die Alten verſtanden darunter insbeſondere die Pauſe zwiſchen zwei Verſen und Strophen eines Geſanges. Vergl. auch Selah.

Diaſtaltiſch hieß bei den Griechen eine Melodie, welche zum Ausdrucke erhabener Empfindungen ſich eignete. Das Weitere unter Melopöie.

Diastema war bei den Griechen das, was wir im Allgemeinen Intervall nennen, alſo ein Zwiſchenraum von einem Tone zum anderen, ohne nähere Beſtimmung ſeiner Größe.

Diastolica (von διαστολή, distinctio, differentia) wird von einigen älteren Theoretikern die Lehre von den Abſchnitten und Inciſionen in den muſikaliſchen Perioden genannt, und von den Verbindungen dieſer Perioden. Daß die Tonrede in ihren Einſchnitten auf gleichen Regeln wie die Wortrede beruhe, iſt neuerdings etwas beſſer eingeſehen worden. Dennoch wird dieſer wichtige Theil der muſikaliſchen Grammatik noch in der Regel zu ſehr vernachläſſigt, und bedarf immer noch einer lichtvolleren Darſtellung, um dem Tonunkundigen zu der Einſicht zu verhelfen, die das bloße Gefühl nicht überall und nicht ſicher zu erſetzen vermag. Schon Zarlino fand es nöthig, von der Diaſtole zu ſprechen in ſeinem zu Venedig im Jahre 1589 gedruckten theoretiſchen Werke.

Diatessaron (griechiſch) — wörtlich: eine Tonfolge von vier Stufen, alſo die reine Quarte.

Diatesseronare, und franz. Quarter, findet man in Johann de Muris's und anderen älteren Schriften als techniſchen Kunſtausdruck für: in Quarten fortſchreiten. Beſonders da, wo in jenen Schriften vom Contrapuncte die Rede iſt, kommen dieſe Ausdrücke häufig vor.

Diatoni, ſ. Soni mobiles.

Diatoniſch, wörtlich: was durch die Töne, oder von Ton zu Ton geht. Daher

Diatoniſches Tongeſchlecht bei den Griechen die erſte Grundlegung für ihr ganzes Muſikſyſtem, diejenige Anordnung ihres Tetrachords, welche einen Halbton und zwei ganze Töne (z. B. h, c, d, e), und zwar in den verſchiedenen Tonarten in abwechſelnder Reihenfolge, nach einander erſcheinen ließ (ſ. den Art. griechiſche Muſik), unterſchieden von dem chromatiſchen u. dem enharmoniſchen Geſchlechte. Wir haben ſeit dem Wiederbeginn der Muſikcultur in der chriſtlichen Kirche, namentlich ſeit Ambroſius und Gregor I., nur das diatoniſche Tongeſchlecht beibehalten, und müſſen ſeinen Begriff in den Verein und die Reihenfolge aller ſieben Tonſtufen, ohne Auslaſſung und ohne zweifache Benutzung einer Stufe, ſetzen. Alſo unſer (diatoniſches) Tongeſchlecht enthält die ſieben Tonſtufen c, d, e, f, g, a, h, gleichviel von welcher anfangend; jede dieſer Tonſtufen kann unverändert, oder erhöht, oder erniedrigt, nicht aber in zwei ſolchen Geſtaltungen zugleich erſcheinen, z. B. c nicht zugleich als cis oder ces. Jenachdem wir nun bald von dieſem, bald von jenem Tone anfangen, das Ver-

hältniß der Stufen durch Erhöhung oder Erniedrigung bald so, bald anders bilden, entstehen die verschiedenen Tongattungen (Dur und Moll) und Tonarten, die heutigen sowohl als die Kirchentonarten. Nach obiger Begriffsbestimmung fällt auch die Molltonleiter unbedenklich unter den Begriff der Diatonik, da durch die in ihr enthaltene übermäßige Secunde keine Stufe versäumt oder verdoppelt ist. Vergl. chromatisches Tongeschlecht. Hiernach ist nun die

Diatonische Tonleiter die melodische Darstellung aller sieben Tonstufen ohne Auslassung und ohne Verdoppelung, nach dem Gesetz irgend einer Tongattung und Tonart. Endlich versteht man, wie wiederum aus Obigem folgt, unter

Diatonischer Tonreihe, Tonfolge, Melodie eine solche, in welcher außer den Tönen der Tonart keine fremden gebraucht sind. ABM.

Diaulion hieß bei den Griechen das Solospiel der Flöten zwischen dem Chor, also das Ritornell nach dem Gesange und zwischen demselben. Im letzten Falle wäre es demnach unseren Zwischenspielen ähnlich, die der Organist zur Verbindung der melodischen Choralzeilen anwendet.

Diazeuxis (griech.) wörtlich: das Trennen, die Trennung. In der Musik der alten Griechen bezeichnete dies Wort die Trennung zweier, nach einander folgender, unverbundener Tetrachorde durch einen zwischen beiden Tetrachorden vorhandenen Ton. Dies geschah z. B. bei der Aufeinanderfolge der Tetrachorde Meson und Diezeugmenon, und hier zwar durch den Ton Trite synemmenon (gleich unserem b), nämlich: Meson gleich e f g a, Diezeugmenon gleich h c d e, und dazwischen Trite synemmenon gleich b. Die lateinischen Musiklehrer nannten diese Trennung Disjunctio, wie es der gewöhnliche Sprachgebrauch mit sich brachte. 48.

Dibdin, Charles, wird von Einigen, und theilweise selbst von Gerber, als ein großer Kunstkenner, Künstler, Componist und bedeutender musikalischer Schriftsteller dargestellt, war genau betrachtet aber eigentlich nichts Anderes als ein musikalischer Charletan, mit viel Talent, auch nicht ganz ohne alles Genie, aber mit wenig gründlichen Kenntnissen, und ohne den tieferen Scharfblick in die Kunst, der immer das Wahre trifft, u. ohne den ernsten Geist, der bleibend mächtig nach Außen wirkt. Er wurde geb. 1748, und widmete sich in seinen jüngeren Jahren dem Theater, das er als fünfzehnjähriger Knabe schon mit Glück betrat, und auf dem er nachmals in London längere Zeit glänzte. Besonderer Unterricht in der Musik ward ihm nicht zu Theil; bei seinen vortrefflichen Anlagen dazu aber und seinem unermüdeten Fleiße brachte er es durch Selbststudium dahin, daß er in seinem siebenzehnten Jahre schon zu seinem Benefize eine Operette dichten und in Musik setzen konnte. Auch zu einem nicht unbeachtenswerthen und in manchen Fällen sogar sehr ausdrucksvollen und angenehmen Sänger bildete er sich durch sich selbst, obschon er von Natur keine wahrhaft schöne Stimme hatte. Er gefiel außerordentlich, und die vielen persönlichen Freunde, welche er sich zu erwerben wußte, trugen nicht wenig dazu bei, daß seine mancherlei Compositionen allgemeinen Eingang fanden. Bis gegen 1787 hatte er schon nahe an 100 Operetten, Pantomimen u. dgl. geschrieben, alle zur Belustigung des Volks (Gerber liefert ein ziemlich vollständiges Verzeichniß davon). Daher wurde bald für ihn das unter dem Namen Circus bekannte Theater erbaut, wo er der Erfinder einer neuen, und hauptsächlich unter den niederen Volksclassen in London viel Aufsehen erregenden, Gattung von Unterhaltung (von ihm Readings and Music genannt)

wurde, die aus Musik, Gesängen und öffentlichen Declamationen bestand, welche alle er selbst und allein dichtete, componirte, sang und darstellte. Sein dazu bestimmter Schauplatz, über dessen Eingang der characteristische Toast „Vive la Bagatelle!“ stand, hieß Anfangs Sanssouci. Die Lieder, die er daselbst sang, wurden gedruckt, viel gesucht u. theuer bezahlt. Zwanzig Jahre hindurch gelang es ihm, sich beim Publikum in solcher Weise beliebt zu erhalten. 1787 aber hörte sein Ansehen auf einmal auf; er ging deshalb von London weg, und durchzog in der Absicht nach Indien zu reisen, und seinen Unterhalt auf gleiche Weise verdienend, alle größeren und kleineren Städte Englands und Irrlands, kehrte aber schon 1788 wieder nach London zurück, und gab hier unter dem Titel „Musical Tour“ seine Reisebeschreibung heraus, die für den gebildeten Musiker manches Interessante hinsichtlich der Ortsbeschreibungen enthält, dem ungebildeten aber unstreitig eine, wenn leider auch gefährliche, doch sehr ergötzliche Unterhaltung gewährt, namentlich wegen der vielen darin enthaltenen lustigen, sauberen und unsauberen, Anekdoten, der eingestreuten critischen Vergleichungen der ersten englischen Componisten seiner Zeit, unter denen der Dr. Arne sein Liebling war, und des mitgetheilten raisonnirenden Verzeichnisses aller seiner dramatischen Werke, das fast den dritten Theil des Buches einnimmt. Ueber die Lehre der Composition sagt er unter Anderem darin: „Es giebt, außer der Vermeidung der Quinten- und Octavenfolge, keine Regel der Composition, die nicht von Händel, Corelli, Arne, Galuppi und anderen Adepten der Kunst mit beträchtlichem Vortheile wäre verletzt worden.“ Unsere größten deutschen Componisten erklärt er für Seiltänzer, die mehr Bewunderung als Vergnügen erweckten, und meint, es sey Schade, dies sagen zu müssen, aber die Gerechtigkeit verlange es so. Händel spricht er alles Verdienst als Gesangscomponist ab, und so raisonnirt er immer weiter, bis er auf sein eigenes Ich kommt, wo er sich nicht wenig in die Brust wirft, so alltäglich auch, abgenutzt und trivial alle seine Machwerke sind, die ein Mädchen besser geschaffen haben würde. — Hat nun aber auch nach alle diesem D. für die Kunst selbst wenig, oder gar nichts Förderliches gethan, ja in gewissem Betracht ihr noch geschadet, so ist auf der anderen Seite doch nicht zu leugnen, daß er durch die unendliche Mannigfaltigkeit und Derbheit in seinen patriotischen Gesängen, durch die glückliche Benutzung aller Gelegenheiten, womit er auf John Bull einzuwirken, ihn in dem langen u. schweren Kampfe mit Frankreich immer bei guter Laune zu erhalten und für Land- und Seedienst geneigt zu machen wußte, in den letzten zwanzigjährigen Kriegen Englands einen außerordentlichen Einfluß auf die unteren Volksclassen ausübte, und seine Erscheinung somit immer eine höchst merkwürdige und in der Geschichte der englischen Musik Epoche machende bleibt. Das erkannte auch die Regierung, und sie bewilligte ihm daher, als ihm eine neue Unternehmung für eigene Rechnung mißlang, eine lebenslängliche Pension von jährlich 200 Pfund Sterling. Ob er gleichwohl die vorgehabte Reise nach Indien ausgeführt hat, ist nicht bekannt, doch unwahrscheinlich, da er 1799 noch in London war, und zuweilen in seinem Sanssouci Divertissements am Flügel gab, die übrigens nicht sehr besucht wurden. Auch als Componist trat er nach der Zeit auf keine merkenswerthe Weise mehr auf. Sein Todesjahr findet sich nirgends angezeigt. ff.

Dichord — der Zweisaiter. Es ist dies der Name eines zweisaitigen Instruments der alten Aegyptier und Griechen, dessen Erfindung den Assyrern zugeschrieben wird. Nach den noch jetzt davon vorhandenen Abbildungen auf alten Kunstwerken war es unserm Monochord ähnlich, und

bestand aus einem langen und schmalen Körper, der am oberen Ende mit einem kleinen Wirbelkasten und einer Art von Kopf oder Schnecke versehen war. Wie das Instrument gespielt ward, weiß man nicht mehr, indessen scheint es, einem vor Zeiten aus Aegypten nach Rom gebrachten Obelisk zufolge, auf welchem Burney ein Dichord in Form eines Calascione entdeckte, außer Zweifel gesetzt zu seyn, daß es auf Geigenart behandelt wurde, und daß somit der Vortheil, Verschiedenheit der Töne auf einem Saiteninstrumente vermittelst des Drucks der Saiten auf ein Griffbrett hervorzubringen, schon sehr früh bekannt war.

Dicht — Dichte Klanggeschlechter, s. Genera spissa.

Dickhut, Horn- und Guitarrevirtuose, auch Componist für seine Instrumente, in der neuesten Zeit, von dessen näheren Lebensumständen wir aber leider keine bestimmten und ausführlichen Nachrichten geben können. Seine Compositionen sind meistens für's Horn gesetzt, und beurkunden eine gründliche Kenntniß dieses Instruments. Sie bestehen in allerlei kleineren Gattungen von Musikstücken, die weniger Anspruch machen können auf den Namen einer Tondichtung, immerhin aber den Beifall derer erhalten werden, die nicht durch zu überspannte Forderungen die eigene Fähigkeit, sich einem Kunstgenusse willfährig hinzugeben, beeinträchtigen. Dabei erfordern sie zugleich sehr geübte Spieler, und wir glauben recht gerne, daß der Componist mehrere davon nur für sich, oder wenigstens doch nach dem Maaßstabe der Virtuosität schrieb, welche er anerkannt selbst auf dem Horne entwickelt.

Diderot, Dénys, geb. 1713 zu Langres in der Champagne u. erzogen in der dortigen Jesuitenschule, ward von seinem Vater zum Rechtsgelehrten bestimmt und der Leitung eines Pariser Advocaten übergeben; allein der Jüngling beschäftigte sich lieber mit den schönen Wissenschaften und Künsten, und selbst der Unwille seines Vaters und der Mangel an Unterstützung, der eine Folge davon war, machte ihn nicht irre; er suchte Hülfsquellen in seinen Talenten, und fand sie. Mit Eifer studirte er Mathematik, Physik, speculative Philosophie und schöne Wissenschaften, und bald hatte er sich unter den schönen Geistern der Hauptstadt einen angesehenen Namen erworben. Sein Hauptwerk, und welches auch hieher gehört, ist die große französische Encyklopädie, zu welcher er den Plan entwarf, und die er mit d'Alembert, Rousseau u. A. herausgab; dann sind für den Musiker merkwürdig seine „Principes d'Acoustiques", welche seine „Memoires sur differens sujets de Mathematique" (Paris und Haag 1748) enthalten. Er sucht darin besonders die Ursachen der verschiedenen Wirkungen der Con- und Dissonanzen auf's Ohr zu erklären. Auch über den Chronometer steht eine lesenswerthe Abhandlung in jenen Memoiren. An Burney überlieferte er 1770 eine Menge Handschriften zur Benutzung bei der Abfassung seiner Musikgeschichte. Burney versichert, daß darin Stoff zu einem ganzen Folianten enthalten gewesen sey. Die übrigen Werke dieses gelehrten Mannes, von welchen 1819 eine vollständige Sammlung in 6 Bänden zu Paris veranstaltet wurde, gehören nicht hieher, obgleich fast in jedem derselben zerstreute Gedanken und auch vollständige Abhandlungen über Musik und musikalische Gegenstände enthalten sind. D. starb zu Paris am 31sten Juli 1784. Merkwürdig ist das Urtheil, welches Marmontel über ihn fällt: „Wer Diderot," sagt derselbe, „nur aus seinen Schriften gekannt hat, hat ihn nicht gekannt. Wenn er bei mündlicher Unterhaltung lebhaft wurde, und der Reichthum seiner Gedanken gleich einem Strome dahinfloß, dann war er einzig und hinreißend. Er war einer der aufgeklärtesten Män-

ner des Jahrhunderts, und dabei zugleich einer der liebenswürdigsten. Seine ganze Seele lag in seinen herrlichen Augen, auf seinen Lippen; und nie prägte sich auf einer Physiognomie Reinheit des Herzens so aus, wie auf der seinigen." Wer sich gern von D's Ansichten von Musik und dahin gehörigen Gegenständen weiter unterrichten will, der findet eine gute Auswahl von Fragmenten aus dessen Schriften in der Leipz. musik. Zeitung Jahrgang 8. Nr. 12 ff. Fs.

Didymeen waren Feste der alten Griechen in der Stadt Milete in Kleinasien, bei welchen hauptsächlich musikalische Wettstreite veranstaltet wurden. 48.

Didymisches Comma, s. den folg. Art.

Didymus, von welchem Fabrizius sagt: „Didymus vir musicae vere peritus prae omnibus reliquis fuit. — Utinam sua scripta superessent!" — war aus Alexandrien gebürtig, und lebte ungefähr 38 Jahre vor Christus. Nach Seneca soll er gegen 4000 Werke geschrieben haben, unter welchen auch viele musikalische waren, von denen sich aber keines bis auf unsere Zeiten erhalten hat. In einem derselben, das man noch dem Titel nach kennt (de differentia Aristoxeniorum et Pythagoricorum), ist die wichtige Entdeckung und Verbesserung der pythagoräischen Proportion des ganzen Tons enthalten, durch welche das diatonische Geschlecht erst für unsere Harmonie oder den sogenannten Contrapunkt brauchbar ward. Daher wird das von ihm nachgewiesene kleine oder syntonische Comma (s. dies.) auch wohl nach seinem Namen das didymische genannt. 48.

Diedicke, Ferdinand, seit ungefähr 1822 Kammersänger zu Dessau, ein angenehmer Tenorist, wurde geboren zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts in Obertau. Besonders glänzend ist sein Vortrag in Liedern und im Quartettgesang. Als dramatischer Sänger läßt er hingegen noch Manches zu wünschen übrig.

Dièse nennen die Franzosen das Kreuz (♯) oder Erhöhungszeichen, und hängen daher auch dieses Wort zur Bezeichnung der sogenannt abgeleiteten Töne dem Namen der ursprünglichen an, wie wir die Sylbe is, also ut dièse = cis, re dièse = dis u. s. w.

Diesis war bei den Griechen zunächst jede Theilung der Töne, dann besonders aber die Hälfte, u. der dritte u. der vierte Theil eines ganzen Tones. Letzterer hieß die enharmonische Diesis (Diesis enharmonica), der dritte Theil die chromatische D. (D. chromatica), und die Hälfte eines ganzen Tones die große D. (D. magna). Daher kommt auch die Bedeutung des französischen Wortes Dièse (s. dies.). In der heutigen modernen Musik versteht man unter Diesis ein kleines Intervall, welches nur bei der mathematischen Berechnung der Intervalle, und zwar in dem Verhältnisse von 128 : 125, vorkommt. Es ist dies 1) der Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Tone (z. B. c — des und c — cis), oder der Unterschied zwischen den sogenannten enharmonischen Tönen (z. B. dis — es, fis — ges), denn wenn man von dem großen halben Tone (16 : 15) den kleinen halben Ton (24 : 25) abzieht, so bleibt für den enharmonischen Ton die Diesis als Rest; dann ist dieselbe 2) auch der Unterschied zwischen dem großen und kleinen Limma, denn wenn man auch hier dieses (125 : 135) von jenem (27 : 25) abzieht, so bleibt übrig die Diesis. Demnach ist denn dieselbe um das Diaschisma größer, als das syntonische Comma, und macht mit dem kleinen halben Tone zusammen den großen halben Ton, und mit dem kleinen Limma zusammen das große Limma aus. 48.

Dieterich, Friedrich Georg, berühmt als Organist an der Hauptkirche St. Michaelis zu Schwäbisch-Hall, geb. daselbst 1686, und gestorben 1747, bildete sich unter Leitung des dasigen berühmten Organisten J. S. Welter, ging darauf nach Stuttgart, und studirte beim dasigen Capellmeister J. G. C. Störl drei Jahre lang die Composition, reiste alsdann 1708 als Claviervirtuose nach Augsburg, wo er von dem Könige von Dänemark, der ihm mit Bewunderung zuhörte, eine goldene Medaille erhielt, und unternahm endlich 1710 eine Reise nach Italien, hauptsächlich in der Absicht, um sich unter dem Capellmeister Vinaccesi in Venedig noch weiter in der Setzkunst u. im Clavierspielen zu vervollkommnen. Schon im gleich darauf folgenden Jahre erhielt er den Ruf als Organist an der Catharinenkirche seiner Vaterstadt, welchem Amte er denn auch rühmlichst vorstand, bis er 1720 seinem ersten Lehrer in oben genannter Stelle nachfolgte. Daß er mehrere Werke, besonders Kirchenmusiken, nicht allein componirt, sondern auch herausgegeben hat, ist ausgemacht, doch ist derzeit nichts mehr davon vorhanden, uns wenigstens nicht bekannt. N.

Dietrich, Sixtus, ein berühmter Componist des 16ten Jahrhunderts, lebte zu Kostnitz. Von seinen Arbeiten befinden sich mehrere Proben in Glarean's Dodecachord pag. 276, 328 und 343; auch in Hans Walter's Cantionalen sind noch einzelne Melodien von ihm enthalten; seine 36 Antiphonien gab Georg Rhau 1541, und 1545 sein „Novum opus musicum, tres tonos sacrorum hymnorum contineus" u. s. w. zu Wittenberg heraus. Früher noch (1534) erschien von ihm zu Straßburg das „Epicedion Th. Sporeri musicorum principis modulis musicis." Mehr über ihn, jedoch minder Wichtiges, berichtet Walther in seinem Lexicon.

Dietrichstein, Moriz, Graf von, Oberstthofmeister Ih. Maj. der Kaiserin, K. K. wirklicher Geheimerrath und Kämmerer, Präfect der Hofbibliothek, Großkreuz, Commandeur und Ritter mehrerer Orden, Ehrenmitglied vieler gelehrten Gesellschaften und Academien, ist zu Wien am 19ten Februar 1775 aus einer der ältesten und berühmtesten adeligen Familien der österreichischen Monarchie geboren. Von Jugend auf für Wissenschaften und Künste glühend, faßte er unter den letzteren eine besondere Neigung zur Musik, und behielt, obschon später durch häufige und wichtige Beschäftigung von deren Ausübung abgehalten, fortan ein lebhaftes Gefühl für die Wirkung dieser Kunst, und ein richtiges Urtheil über die Leistungen in derselben. Schon 1791 in das Kais. Militär getreten, begab er sich 1792 zur Armee, wo er bei der Artillerie, im Generalstabe, als Flügel- und Generaladjutant sich auszeichnete. Im Jahre 1800 verließ er den Waffendienst, vermählte sich bald darauf mit der Gräfin Therese von Gilleis, und, wie Künste u. Literatur, so auch diejenigen liebend, welche sich darin hervorthun, schloß er eine innige Freundschaft mit dem vaterländischen Dichter Heinrich v. Collin, und dem trefflichen Tonmeister Abbé Maximilian Stadler. Als jener (i. J. 1811) starb, stellte sich Graf D. an die Spitze einer Subscription zur Errichtung eines Denkmals für den Verewigten, das auch zu Stande kam, und die St. Carl Borromäuskirche in Wien schmückt. Unter den Mitteln zur Bestreitung der Kosten war auch eine, von dem Grafen veranstaltete, musikalische Todtenfeier, zu welcher, auf seinen Wunsch, Abbé Stadler die fünf Chöre aus Collin's Trauerspiel „Polyxena" in Musik setzte. Die Feier selbst hatte im großen Universitätssaale statt; die höchst gelungene Composition wurde von Dilettanten unter der musterhaften Leitung des nachmaligen Hofraths v. Mosel ausgeführt, der

das Werk auch mit einer characteristischen, ganz im Geiste der tiefgedachten Tondichtung aufgefaßten Introduction bereichert hatte, bei jener Veranlassung des Grafen unbegränzte Zuneigung gewann, und somit, in dieser Beziehung, gleichsam der Erbe des verklärten Collin wurde. — So wie diese classischen Chöre (noch im Manuscript) hat man auch das herrliche Oratorium „Die Befreiung von Jerusalem" (in Partitur, Wien bei Haslinger) nur dem Kunsteifer D's zu verdanken, welcher Collin's Bruder, Matthäus, einen ebenfalls schätzbaren Dichter, aufforderte, das von jenem als Fragment hinterlassene Poem durch Hinzufügung des zweiten Theiles zu vollenden, und den Abbé Stadler vermochte, der Composition des Ganzen sich zu unterziehen. — Der Graf selbst componirte in jener Epoche mehrere Hefte „Lieder, mit Begleitung des Pianoforte" (meistens bei Diabelli in Wien erschienen), welche durch richtige Declamation, verständige Textbehandlung und angenehme, passende Melodien von dem Geschmacke und der richtigen Empfindung ihres Autors zeugen. Im Jahre 1815 berief ihn der Kaiser Franz, die Erziehung seines durchlauchtigen Enkels, des Herzogs von Reichstadt, zu leiten, welches ehrenvolle Zutrauen auf das Glänzendste gerechtfertigt ward. 1819 erhielt er nebstbei die Intendanz der Hofmusikcapelle, welche Kunstanstalt ihm die Aufnahme mehrerer ihrer vorzüglichsten Mitglieder zu danken hat, und i. J. 1821 auch noch die oberste Direction der beiden K. K. Hoftheater. Er hatte bereits alle Einleitungen getroffen, die deutsche Oper zu einer der Residenz angemessenen Vollkommenheit zu bringen, als der Impressario Barbaja die Pachtung des Operntheaters zu erlangen wußte. Desto eifriger sorgte der Graf alsdann für das recitirende Schauspiel, dem er während eines fünfjährigen Zeitraumes den unbestrittenen Ruf der ersten Bühne Deutschlands verschaffte. 1826 ernannte ihn der Monarch zum Präfecten der Hofbibliothek, welcher er noch gegenwärtig, zu deren Vortheil und Ruhm, mit regem Eifer, warmer Liebe, tiefer Sachkenntniß und reinstem Kunstsinne vorsteht. — d.

Dieter (zuweilen auch **Dietter** geschrieben), Christian Ludwig, Herzogl. würtembergischer Cammermusikus zu Stuttgart, vortrefflicher Violinvirtuos und, zu seiner Zeit hauptsächlich, sehr beliebter Componist, geboren am 13ten Juni 1757 zu Ludwigsburg, erhielt seine Bildung in der hohen Carlsschule zu Stuttgart, in welche er 1770 als einer der ersten Zöglinge aufgenommen wurde, und wo er sich Anfangs der Malerei widmete, dabei aber auch Vorlesungen über Mythologie, Geschichte und andere Wissenschaften hörte, und mehrere alte und neue Sprachen lernte. Nur seine Erholungsstunden waren der Musik gewidmet. Der Herzog Carl Eugen aber, ein eben so feiner Kenner, Beobachter und Beurtheiler der Kunst wie der Künstler, bemerkte bald seine Talente und seinen Trieb zur Tonkunst, und rieth ihm daher, dem letzteren ganz zu folgen. D. wählte hierauf die Violine zu seinem Hauptinstrumente, wurde auf derselben zuerst des Musikmeisters Seubert, später aber des würdigen Celestini Schüler. In der Composition und der Theorie der Musik suchte er sich durch eigenes Studium theoretischer Werke, so wie der Partituren von Jomelli und anderen großen Meistern, die nöthigen Kenntnisse zu erwerben, weil der damalige Capellmeister Boroni ihn nicht darin unterrichten wollte oder konnte. Er that dies mit so anhaltendem Fleiße und so gutem Erfolge, daß er schon 1778 in der Composition die Preismedaille erhielt, welche er auch in den beiden vorhergehenden Jahren als Violinist sich erworben hatte. Das ihm zu dem Behufe aufgegebene Tonstück war eine zwölfstimmige Sinfonie, die er innerhalb drei Tagen völlig ausarbeiten mußte, und wobei er, ohne irgend ein In-

strument, in ein besonderes Zimmer eingeschlossen war. 1781 wurde er als erster Violinist in der Hofcapelle zu Stuttgart angestellt, und später zum Cammermusikus ernannt, in welcher Stellung er auch unter dem nachmaligen König Friedrich verblieb, und die er, einige kleine Reisen abgerechnet, nie wieder verließ bis 1817, wo er Alters halber pensionirt wurde. Er starb 1822 als ein allerseits hoch geachteter Mann. Athmen seine Werke auch nicht den hohen Geist unserer berühmtesten Componisten, nicht den Reichthum ihrer Harmonie, und haben namentlich seine Opern auch nicht jenen epischen Schwung, so haben sie auf der anderen Seite doch das Verdienst der Popularität, eines sehr gefälligen Gesanges und einer treffenden Darstellung komischer Scenen, worin D's Muse besonders glücklich war. In Gesang- und anderen Solostücken für das Concert wußte er die Instrumentalbegleitung mit vieler Kunst in einer sehr einfachen Manier doch brillant zu behandeln; u. hierin hauptsächlich ist er als ein treuer u. glücklicher Nachahmer Jomelli's anzusehen. Die bekanntesten seiner Compositionen sind „Der Schulze im Dorfe", Operette; „Der Irrwisch", desgl.; „Der Rekrutenaushub", desgl.; „Das Freischießen", desgl.; „Laura Rosetti", ernste Oper; „Belmont und Constanze", komische Oper; „Glücklich zusammengelogen", Operette; „Die Dorfdeputirten", desgl.; „Der Luftballon", desgl.; „Elisinde", Operette von Vulpius; „Des Teufels Lustschloß", komische Oper; drei Feststücke auf die Geburtstage des Herzogs Carl Eugen von Würtemberg; vier dergl. auf die Geburtstage der Herzogin von Würtemberg (bis dahin alle noch im Manuscript, aber in Stuttgart mit vielem Beifalle aufgeführt). Ferner gedruckt: 6 kleine Duette für 2 Fagotte; 6 fortschreitende Duette für 2 Fagotte; 6 Sonaten für das Fagott mit Begleitung eines Violoncells; 6 Duette für 2 Flöten (2 Sammlungen); Concert für die Flöte mit neunstimmiger Orchesterbegleitung (Nr. 1. Braunschweig bei Spehr 1795); 2 Concerte für das Fagott mit Begleitung des Orchesters (Zürich bei Nägeli); 6 Duette für Flöte und Violine; Concert für die Flöte mit Begleitung des Orchesters (Nr. 2. Zürich bei Nägeli); 2 concertirende Sinfonien für 2 Fagotte mit Begleitung des Orchesters (Zürich bei Hug); 2 concertirende Sinfonien für 2 Flöten mit Begleitung des Orchesters (Zürich bei Nägeli); Concertino für die Flöte mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell (Nr. 1. Zürich bei Hug und Paris bei Richault); Concertino für die Flöte mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell; Concertino für die Flöte mit Begleitung von 2 Violinen, Bratsche und Violoncell (Nr. 3. Zürich bei Nägeli); eines dergl. (Nr. 4. Paris bei Nadermann); concertir. Sinfonie für 2 Flöten mit Begleitung des Orchesters (Nr. 3. in D-Dur, Zürich bei Hug und Paris bei Richault); 6 Duette für Flöte und Violine mit Begleitung eines Violoncells; viele kleine Stücke von fortschreitender Schwierigkeit für 2 Flöten, in mehreren Heften; 12 concertirende Stücke für 3 Flöten, 3 Hefte; und endlich als Manuscripte noch: 3 Concerte für die Violine; 6 Solo's für die Violine; 4 Concerte für das Waldhorn; 8 Concerte für die Flöte; 4 Doppelconcerte für 2 Flöten; 7 Concerte für Fagott; 4 dergl. für Hoboe; und ein Doppelconcert für 2 Hoboen. v. Wzrd.

Dietz, unter den nicht eben sehr zahlreichen Tenoristen Deutschlands einer der achtbarsten Bühnensänger, welcher sich durch Umfang, Zartheit, Innigkeit und Bildsamkeit der Stimme vortheilhaft auszeichnet; nächst diesen Vorzügen kann man ihm eine solide Beschulung, deutliche Aussprache und einen unverkennbaren Beruf für dramatischen Vortrag in Gesang, Rede und Bewegung nachrühmen. Die ganze Individualität dieses achtba-

ren Sängers eignet sich weniger für heroische Characterdarstellungen und figurirte Gesangsweise, obgleich die Stimme einer gewissen Gewandtheit nicht entbehrt; am besten gelingt ihm der Vortrag sentimentaler Cantilenen, und vorzugsweise behauptet er im Gesange der Romanze und des Liedes eine wohlthuende Originalität. Seit längerer Zeit hat er auf mehreren süddeutschen Bühnen in Engagementsverhältnissen gestanden; im nördlichen Deutschland wurde er namentlich seit seinen Gastdarstellungen in Berlin (1828) allgemein bekannt. Nbrg.

Dieudonné, Clavierinstrumentenmacher, s. Schiedmaier.

Dieupart, Charles, Violin- u. Claviervirtuos, und als solcher zu seiner Zeit sehr angesehen, war geboren in Frankreich (der Ort ist unbekannt) um 1670. Sein Ruf verbreitete sich aber von London aus, wo er sich gegen 1707 befand, und mit Haym und Clayton die italienische Oper einführte. Händel's „Rinaldo" (1710) machte jedoch sein Unternehmen scheitern, und es mußte sich dies auf ein Concert beschränken, welches wöchentlich in Claytons Hause veranstaltet wurde, aber auch nur noch ein Jahr lang bestand, weil Händel's Styl die italienische Musik ganz unterdrückte. D. war nun genöthigt, durch Unterricht seinen Unterhalt sich zu verschaffen. So lange er fleißig war, hatte er auch ein gutes Auskommen; die Nachlässigkeit aber, mit welcher er in späterer Zeit seine Lectionen ertheilte, war die Ursache, daß er immer mehr in einen sehr dürftigen Zustand gerieth. Er starb, alt und elend, 1740. Seine gedruckten Werke bestehen nur in Clavierübungen, einigen Flötensolo's mit Baßbegleitung, und einer Sammlung von allerhand kleineren Sachen für's Clavier, als Ouverturen, Allemanden, Curanten, Gavotten u. s. w. Sie erschienen sämmtlich zu London.

Diezeugmenon ist der Name des vierten griechischen Tetrachords (s. dies.), welches in dem sogenannten großen oder unveränderlichen Tonsysteme der Griechen zwischen den Tetrachorden Synemmenon und Hyperbolaeon lag. Es umfaßte die Töne Paramese (unser eingestrichenes h), Trite diezeugmenon (unser eingestrichenes c), Paranete diezeugmenon oder auch diezeugmenon diatonos genannt (unser eingestrichenes d), und Nete diezeugmenon (unser eingestrichenes e). Das Wort D. heißt eigentlich abgesondert, u. man benannte dieses Tetrachord deshalb so, weil es mit einem Tone anfing, der mit den Tönen des vorhergehenden Tetrachords nichts gemein hatte, es also gleichsam als ein abgesondertes Tetrachord erscheinen ließ.

Diezeugmenon diatonos, s. d. vorherg. Art.

Dilettant. Mit diesem Ausdrucke bezeichnet man jeden Liebhaber der Kunst überhaupt, u. der Tonkunst insbesondere, sofern er dieselbe nicht ex professo, sondern blos zum Vergnügen treibt, oder sich an ihren Werken ergötzt. Das Wort ist aus der italienischen Sprache entlehnt (Dilettante). Die Kunstliebhaberei des Dilettanten nennt man Dilettantismus; er hat so viele und so mannigfaltige Arten, als es Fälle, innere und äußere, als es Gemüthsanlagen und Lebensverhältnisse giebt, vermöge welcher der Mensch sich unter den Einfluß der Kunst stellen kann. Er thut es einerseits empfangend, betrachtend, genießend; anderseits gebend, ausübend, mittheilend. Ja er vermag Beides, das Empfangen und Geben in einem Acte zu vereinigen, was in der Gegenseitigkeit geselliger Kunstleistung geschieht (s. Rochlitz „Für Freunde der Tonkunst" Bd. 3, Nägeli „Vorlesungen über Musik" Nr. 1). Der musikalische Dilettantismus hat namentlich in Deutschland eine ehrenwerthe Culturstufe eingenommen; überall wettei-

fern Instrumentalisten und Sänger mit Künstlern vom Fache, selbst in den kleinsten Städten bilden sich musikalische Kunstvereine; die Tonkunst, und namentlich der Gesang, wird als wesentlicher Theil einer soliden Jugendbildung betrachtet. Bei einer solchen Verallgemeinerung der musikalischen Kunst und Kunstliebhaberei ist jedoch der affectirte Kunstsinn, und die offenbare Einseitigkeit des modernen Dilettantismus nicht zu übersehen. Die Kunst soll frei seyn! Keine Schule, keine Secte maaße sich das Prädicat der alleinseligmachenden an; das ächte Künstlerthum hängt nicht an Namen und Schulen; die wahre Kunst strebt nach dem Höchsten und Edelsten, sie weiß nichts von einseitiger Liebhaberei. Will der Künstler seine Würde behaupten, so muß er eben die Kunst in ihrer Allseitigkeit erfassen. Das Gegentheil erzeugt Erstarrung, — Erstarrung ist aber Rückgang, und führt früher oder später den Verfall der ächten Kunst herbei. Der Dilettantismus kann nur dann auf wahre Kunstwürde Anspruch machen, wenn er sich nicht in seiner gewöhnlichen Einseitigkeit verflüchtigt, und ächte Kunst übt und fördert. Nbrg.

Diligenza (ital. und ausgespr. Dilidschenßa) — Fleiß; con diligenza — mit Fleiß; bezeichnet einen durchdachten, sehr präcisen Vortrag, der Nichts vernachlässigt, sowohl hinsichtlich der Accuratesse in der technischen Ausführung, als hinsichtlich des eigentlichen Ausdrucks. a.

Dilliger, oder **Dillinger**, Johann M., wurde geboren zu Eißfeld in Franken am Andreastage 1590, studirte zu Wittenberg, wurde Anfangs daselbst Cantor an der Schloßkirche, dann 1623 Magister, 1625 Cantor zu Coburg, 1633 Pfarrer zu Gellertshausen, und 1634 Diaconus an der Moritzkirche zu Coburg, wo er am 28sten August 1647 starb. Seine musikalischen Werke, die ziemlich alle der Kirchenmusik angehören, verfaßte er zum größten Theile als Cantor zu Coburg. Gerber führt 11 davon an. Merkwürdig darunter ist „Gespräch Dr. Lutheri und eines kranken Studiosi, vordessen zu Wittenberg gehalten, jetzt aber in feine Reime gebracht und mit 4 Stimmen gesetzt", dann eine „Neujahrsmusik" (musica votiva), eine Sammlung kleiner Oratorien u. dgl. m.

Diludium (lat.) — das Zwischenspiel; man versteht darunter insbesondere zwar das Zwischenspiel, welches zwischen den einzelnen Verszeilen der Choräle stattzufinden pflegt, u. worüber der Art. Zwischenspiel das Weitere enthält, doch verbindet man damit auch den Begriff des Nachspiels oder Postludiums (s. dies.).

Diluendo (ital. abgek. dil.), heißt verlöschend, und zeigt an, daß die Töne der Stelle, welche damit überschrieben ist, nach und nach bis zum völligen Verlöschen hinsichtlich ihrer Kraft abnehmen, also ganz verhallen sollen.

Diminuendo (ital. abgek. dim.) — vermindernd od. abnehmend; bezieht sich immer nur auf die Tonkraft und keineswegs auf das Tempo, was Einige glauben, und es deshalb mit ritardando verwechseln. Sowohl bei einem einzelnen Tone, als bei längeren Passagen kann das D. ausgeführt werden, nur muß in dem Falle jener von längerem Zeitwerthe seyn. Da dieses Wort mit decrescendo ziemlich gleichbedeutend ist, so wird es sehr oft auch durch das bekannte Decrescendozeichen angedeutet, u. es fällt auch die Zeit, in welcher es zuerst zum technischen Kunstausdrucke erhoben wurde, mit dem Alter des decrescendo oder vielmehr crescendo (s. dies.) zusammen.

Diminuendo-Zug, s. Crescendo-Zug.

Diminutio (lat.) u. **Diminuzione** (ital.) — die Verkleinerung; bezeichnet in der Musik 1) dasjenige Verfahren, wenn ein melodischer Satz, und insbesondere zwar das Hauptthema einer Fuge, in einer anderen Stimme mit verminderter Geltung der Noten wiederholt wird (eine solche Wiederholung oder Nachahmung heißt gewöhnlich per diminutionem); und 2) die Zergliederung der Hauptnoten eines Tactes in Noten von geringerem Werthe (z. B. die Theilung einer halben Note in Viertel oder Achtel). Die **Diminution** bildet also den vollkommensten Gegensatz von der **Augmentation**, und was daher unter diesem Artikel von der Zeitvermehrung der Noten gesagt ist, das gilt auch hier (im umgekehrten Sinne natürlich) von deren Zeitverminderung. Am häufigsten kommen die Diminutionen in den sogenannten Schlußsätzen, Finale's und Schlußcadenzen vor, deren eigenthümlicher Character schon eine gedrängtere Darstellung der Hauptgedanken des ganzen Tonstücks erfordert.

Diminutiones — Theilungen. Vergl. den vorherg. Art. Dann werden auch diejenigen Noten von geringerem Zeitwerthe, wie z. B. Achtel und Sechszehntel, **Diminutionen** genannt, welche gegen eine in einer anderen Stimme ausgehaltene größere Note gesetzt, oder in derselben Zeit vorgetragen werden, in welcher diese größere Note ohne Unterbrechung forttönt.

Dimmler, Anton, Königl. Baierischer Hofmusikus, Waldhornist, Contrabassist und Componist, wurde geboren am 14ten October 1753 in Mannheim, und bildete sich unter der Leitung des dasigen Hofmusikus Joseph Ziwina zum Hornisten, wobei er zugleich beim Capellmeister Abt Vogler die Tonsetzkunst studirte und darauf 1774 als Hornist in der Hofcapelle angestellt wurde. Da er sich zugleich eine ausgezeichnete Fertigkeit auf dem Contrabaß erworben hatte, so erhielt er 1778, bei Versetzung der Capelle von Mannheim nach München, hier die Stelle eines Contrabassisten. Auch gehörte er schon damals unter die guten Guitarristen und Componisten für dies Instrument. Von seinen Werken sind mit Beifall bekannt geworden „der Guckkasten", komische Oper, 1794 in München; „die Schatzgräber"; „die Zobeljäger", Operette; 185 Ballets, unter denen sich besonders auszeichnen: „der erste Tod"; „der erste Schäfer"; „Medea"; „die Grazien"; „Ritter Amadis" ꝛc.; drei angenehme und leichte Terzette für zwei Violinen und Violoncell (2 Th., München bei Falter); einige Sinfonien für volles Orchester (Manuscripte); mehrere Concerte für verschiedene Instrumente (Manuscripte); und 12 Quartette für zwei Violinen, Bratsche und Violoncell (Manuscripte). v. Wrzd.

Diocles Elaita, ein altgriechischer Tonkünstler, aus Elea in Asien gebürtig, war ein Schüler von Georgia Leontini, und schrieb, wie Suidas berichtet, auch ein Werk über Musik, betitelt „Musica", oder, wie Andere behaupten, „Harmonica". Aller eifrigen Nachforschungen ungeachtet hat man dies Werk bis jetzt noch nicht auffinden können.

Diodorus, der Liebling des Kaisers Nero, den er auch beim Gesange auf der Harfe zu accompagniren pflegte, war aus Argyrium in Sicilien gebürtig. Man hält ihn für einen verdienstvollen Verbesserer der Flöte, indem er den Umfang derselben durch Hinzusetzung mehrerer Tonlöcher vergrößert haben soll. Nero hielt ihn so werth, daß er ihn in seinem eigenen Triumphwagen einen Einzug in Rom halten ließ, und nahm ihn auch auf seiner Reise nach Neapel und anderen Orten mit, wo er als Sänger Triumphe zu feiern beabsichtigte. Ob dieser D. und der berühmte Geschichtschreiber

gleiches Namens ein und dieselbe Person war, scheint zwar wahrscheinlich, und wird auch von Vielen behauptet, ist aber noch keineswegs zur Genüge erwiesen worden. Daß sich in den Werken des Letzteren Nachrichten von dem Zustande der alten Musik finden, kann durchaus nicht als vollgültiger Beweis angenommen werden. Uebrigens fällt auch die Blüthezeit beider Personen zusammen.

Diomedes, ein Lautenist und Componist, von dessen Arbeit man noch mehrere Stücke in des Besardus „Thesaurus harm." findet, war aus Sarmatien oder, wie Andere wollen, aus Venedig gebürtig und blühte gegen Ende des 16ten Jahrhunderts.

Dionysius von Halikarnas in Karien lebte zu den Zeiten Hadrian's, nach Anderen noch etwas früher, und ist für den Musiker merkwürdig als der fruchtbarste und fleißigste musikalische Schriftsteller unter den Griechen. Leider hat sich von seinen vielen Werken kein einziges, wenigstens vollständig und vollkommen ächt, erhalten. Dem Titel nach sind davon noch bekannt 36 historische Bücher, 22 Bücher Exercitationum musicae disciplinae, 24 Rhythmicorum commentariorum, und 5 Bücher de iis, quae musice dicta sunt apud Platonem in Politica. Vergl. Fabricii Bibl. graec. liber III. pag. 794, vol. IX. pag. 690. Das Uebrige von den Werken und aus der Lebensgeschichte dieses alten gelehrten Kunstrichters gehört nicht hieher.

Dioxia, dasselbe was Diapente.

Diplasion, s. Doppelflügel und Vis-a-Vis.

Dipodie, oder Syzygie, bezeichnet in der Metrik einen besonderen Abschnitt des Metrums, welcher eine Verbindung von zwei Füßen enthält. Mehr darüber unter d. Art. Metrum und Rhythmus.

Director, s. Musikdirector.

Dirigiren heißt die sämmtlichen bei der Ausführung eines Tonwerks angestellten Künstler zur Erreichung der beabsichtigten Wirkung nach ein und derselben Richtung leiten. Das Weitere darüber enthalten die Artikel Aufführung, Musikdirector und die dort angezogenen.

Diritta, s. Alla diritta.

Diruta, Agostino, geb. zu Perugia gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, um 1622 Capellmeister und Organist zu Asola im Brescianischen, als welcher er auch eine fünfstimmige concertirende Messe herausgab, und dann Baccalaureus der Theologie und Musikdirector im Augustinerkloster zu Rom, wo er 1665 starb, stand als Componist, wie als musikalischer Schriftsteller bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen, doch hat sich von allen seinen Werken nichts weiter erhalten, als, einige Fragmente abgerechnet, die Titel, die in den meisten alten Musikalienverzeichnissen vollständig aufgeführt sind, namentlich in dem Athenaeum Aug. Oldoini pag. 33.

Diruta, Girolamo, ein Minorit von Perugia, und wahrscheinlich ein Bruder des Vorhergehenden, machte sich hauptsächlich als Organist an der Cathedralkirche zu Chioggia durch die Herausgabe mehrerer vortrefflicher Werke bekannt, von denen namentlich „Il Transilvano, dialogo sopra il vero modo di sonar Organi et Istromenti da penna" angeführt zu werden verdient. Der erste Theil davon erschien zum ersten Male 1615 zu Venedig, erlebte aber 1625 die zweite Auflage; der zweite Theil, der hauptsächlich die Regeln des Contrapuncts, des Choralspiels und der Fantasie abhandelt, erschien zuerst 1622 ebendaselbst, und erlebte die zweite Auflage

1630. Von den weiteren Lebensverhältnissen dieses D. ist nichts bekannt; auch die Zeit seines Todes hat sich nicht ermitteln lassen.

Dis bezeichnet die um einen halben Ton erhöhte zweite Stufe unserer diatonischen, oder die vierte Saite oder Stufe unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, wenn nämlich dieselbe zu dem Tone h die große Terz, und zu gis die reine Quinte ausmachen soll. Als kleine Terz von c, oder als reine Quinte von as gebraucht, heißt dieser Ton es. Mathematisch berechnet sollte derselbe, als dis betrachtet, zu dem Tone c eigentlich in dem Verhältnisse einer übermäßigen Secunde ($^{64}/_{75}$) stehen; aus den Gründen aber, welche schon unter den Artikeln A, B u. a. entwickelt worden sind, wird er in dem Verhältnisse von $^{27}/_{32}$ gebraucht, welche tiefere Stimmung durch die ausgleichende Temperatur nothwendig wird. Vergl. auch **Addition**, **Verhältniß** und die dort angezogenen Art. In der Notenschrift wird der Ton dis bezeichnet durch Vorsetzung eines Kreuzes vor die Note d.

Discant. Discantus war ursprünglich (nach Franco's „Tractate Musica et Cantus mensurabilis", unter welchem Titel derselbe in des Fürst Abts Gerbert Sammlung „Scriptores de Musica etc." im III. Theile abgedruckt ist) ein **Zusammenklang** verschiedener Melodien, welche gegen einander durch sogenannte Longas, Breves und Semibreves verhältnißmäßig zusammengepaßt, und in der Schrift durch verschiedene Figuren angedeutet werden. Er war dreierlei; nämlich a) ein einfach fortgesetzter Gesang (simpliciter prolatus); b) ein abgebrochener Gesang (truncatus, durch Pausen unterbrochen), welcher auch Ochestus genannt wurde; c) ein gebundener Gesang (copulatus, qui copula nuncupatur). Der Discantus wurde nach Franco's „Tractate" mit einer oder mehreren Lyren, oder auch ohne Lyra gemacht. Es scheint dies so viel zu heißen, als: man setzte die zu erfindende Stimme (den Contrapunct) zu dem gegebenen oder willkührlich erdachten „Tenor" über einem nach Art der Leyer, oder des Dudelsacks, ausgehaltenen Grundtone neben welchem zuweilen, nämlich bei zwei Lyren, noch dessen Quinte mitklang, auch wohl bei drei Lyren noch eine Octave forttönte; der sogenannte **Tenor** (so hieß das Thema, zu welchem die Stimmen gesetzt wurden) mußte dann wohl aus solchen Tönen bestehen, wozu jener Accord (Lyra) paßte. Der D. ohne Lyra aber mußte wohl aus einer oder mehreren, über oder unter den Tenor gesetzten Stimmen ohne einen liegenden und forttönenden Accord oder Grundton bestanden haben. Der auf solche Weise eingerichtete D. ward, mit geringen, für uns nicht ganz verständlichen Abänderungen im Verfahren, bei Motetten, Conducten, in Cantilenen und Rondellen, geistlichen und weltlichen Gesängen angewendet. S. den Art. **Kontrapunct**. Eine ganz eigene Art des D. blühte in der Praxis in Frankreich, wo er **Déchant** genannt wurde. Dieser Déchant war nicht mensurirt, sondern wurde entweder syllabisch oder, nach Uebereinkunft mit den Sängern, in Art eines melismatischen Gesanges über den gehaltenen Tönen eines cantus firmus ausgeführt. Bei der ersteren und einfacheren Art des Dechants sangen zwei Stimmen meistens im Einklange; nur in einzelnen Stellen trennte sich der Discantisirende, indem er um eine Stufe herabging, wenn der andere eine Stufe stieg, oder umgekehrt. Die Stimmen flossen aber gleich wieder zusammen, und jedenfalls wurde im Einklange geschlossen. Bei der anderen Art des Déchant führte der Discantisirende, je nach Willkühr, Einsicht und Geschmack, sehr bunte Passagen aus, welche man **Fleurettes** nannte. Eine ganz besondere, ebenfalls in Frankreich einheimische Art des Dechants war diejenige, welche die eigene Benennung **Fauxbourdons** führte; es war dies ein dreistimmiger Gesang, welcher

aus einer Reihe auf einander folgender $\frac{6}{3}$ Accorde, in gerader Bewegung über dem Tenor oder cantus firmus als der Unterlage, bestand; nur am Schlusse trat die Oberstimme statt der 6 in die Octave, so daß mit $\frac{8}{3}$ geendet wurde. Die Ausführung dieser Fauxbourdons setzte jedenfalls schon wohl geübte Sänger voraus. Diese Art der Fauxbourdons ist diejenige, welche die Sänger der Päbste von Avignon gegen Ende des 14ten Jahrhunderts in die päbstliche Capelle nach Rom brachten, wo sie sich, auch nach Einführung des figurirten Contrapunctes, noch lange erhielten, und bei gewissen Gelegenheiten in dieser ursprünglichen Gestalt noch jetzt im Gebrauch seyn sollen (s. Kiesewetter's Gesch. d. h. M.). In der modernen Musik ist der Diskant nicht Name einer Compositionsgattung, sondern Benennung der weiblichen Oberstimme, welche auch von Knaben gesungen wird. Darüber vergl. d. Art. Sopran. Nbrg.

Discant-Geige, s. Violine.

Discant-Clausel, bei eintretendem vollkommenem Tonschlusse die Schlußformel der Discantstimme, entweder aus der Secunde oder aus der Septime in die Tonica. Das Weitere darüber unter dem Art. Cadenz und Tonschluß.

Discant-Flöte, s. Discant-Stimmen.

Discantist, s. Sopranist.

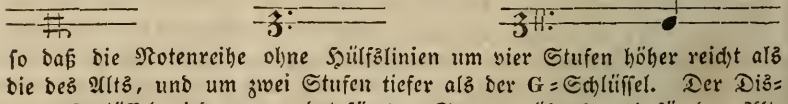
Discant-Lade, ist eine solche Windlade, auf der nur die für den Discant bestimmten Orgelpfeifen stehen oder gestellt werden sollen.

Discant-Pommer, s. Bombardo und Pommer.

Discant-Posaune, s. Posaune.

Discant-Register, s. Discant-Stimmen.

Discant-Schlüssel (Sopran-Schlüssel, Discantzeichen), diejenige Anwendung des C-Schlüssels, wodurch der Note des eingestr. c die erste Linie als Sitz angewiesen wird, —



so daß die Notenreihe ohne Hülfslinien um vier Stufen höher reicht als die des Alts, und um zwei Stufen tiefer als der G-Schlüssel. Der Discant-Schlüssel wird angewendet für den Sopran, öfters auch für den Alt, ist aber in neuerer Zeit in beiden Functionen vielfach verdrängt durch den G-Schlüssel. Früher wurde er häufig, fast durchgängig, für die Oberstimmen in Clavier- und Orgelsachen gebraucht. Für die ersteren Compositionen reicht er, wie sie jetzt beschaffen sind, offenbar nicht hoch genug, und ist für beide mit Recht beseitigt. ABM.

Discant-Stimmen sind, in Beziehung auf Orgel diejenigen Orgelstimmen, welche lediglich für den Discant bestimmt sind. Sie werden auch halbe oder getheilte Stimmen, oder auch Discant-Register genannt. Damit jeder Orgelspieler ihren Umfang gleich am Registerzuge zu erkennen im Stande ist, muß dies daselbst bemerkt werden. Z. B. Hautbois 8′ von eingestr. c an, oder Hautbois 2′ D. (Discant). Es werden dazu solche gewählt, die, wenn sie bis zu C herunter durchgeführt werden sollten, in den untersten Octaven einen zu schwachen und unwirksamen Ton haben würden, oder solche, die ihrem Character gemäß nicht gut durchgeführt werden können, wie z. B. Flauto-traverso oder Hautbois.

Solche Stimmen erhalten dann zum Basse eine andere Stimme; als von eingestr. c bis dreigestr. f Hautbois, (Baßstimme) von C bis h Fagott; oder von eingestr. c bis dreigestr. f Flauto-trav., und von C bis h Gedact. Auch werden halbe Zungenstimmen nur zur Führung der Melodien bei Vorspielen, die dann entweder bei eingestr. c oder noch einige Töne tiefer, bei a oder g anfangen, bestimmt, was besonders dann geschieht, wenn man Geld ersparen muß, da eine Zungenstimme für den Baß ein wenig kostspielig ist. Ferner stellt man sie in ein Nebenmanual, wenn das Hauptmanual schon eine durchgehende Zungenstimme enthält. Ist die Stimme, wenn sie im Discante steht, eine Flötenstimme, so sagt man Discantflöte, steht sie im Basse, Baßflöte.

Discant-Zeichen, s. **Discant-Schlüssel**.

Discord, oder **Discordanz**, ist ein Mißklang, ein übelklingendes Intervall. Wohl zu unterscheiden von **Dissonanz**, welche grammaticalisch und harmonisch richtig seyn kann, was der Discordanz immer abgeht, die einen unharmonischen und auch nicht harmonisch begründeten Mißklang bildet. — **Discordiren** heißt demnach soviel als nicht zusammen stimmen.

Discretion — Mäßigung, Bescheidenheit, Einsicht oder Beurtheilung. In der Musik kommt dieser Ausdruck in mehrfacher und zwar oft in sehr abgeleiteter Bedeutung vor. Will der Componist ein Tonstück nicht durchgängig streng nach dem Tacte ausgeführt haben, so pflegt er dies im Allgemeinen durch **con discrezione** (mit Beurtheilung) oder **discreto**, welches Adjectivum dasselbe bedeutet, zu bezeichnen. Es ist in diesem Falle der Beurtheilung, dem Geschmacke und dem Gefühle des Spielers überlassen, bei gewissen dazu geeigneten Stellen das Tempo etwas langsamer oder geschwinder zu nehmen. In einer anderen Bedeutung versteht man unter „mit Discretion spielen" überhaupt einen guten Vortrag oder einen feinen Geschmack. Trägt nämlich ein Virtuos jede einzelne Stelle, jede einzelne Note mit gehöriger Einsicht, Feinheit und Beurtheilung, nach dem Sinne des Tonsetzers vor, so sagt man von ihm „er spielt mit Discretion"; läßt er gewisse durchgehende Töne, die, stark vorgetragen, sehr widrig klingen würden, gleichsam nur gelinde durchschlüpfen, so spielt er wiederum mit Discretion (diese Art von D. ist besonders bei dem Vortrage von Sebast. Bach's Werken sehr nöthig, weil dieser alte Meister häufiger als jeder andere viele dissonirende Töne unmittelbar auf einander folgen läßt). „Mit Discretion spielen" heißt zuweilen aber auch so viel, als nachgeben, oder sich nach Anderen richten, wozu sich beim Zusammenspiele häufige Gelegenheit darbietet, und welche Art von Discretion als eine Haupteigenschaft der Accompagnisten zu betrachten ist. a.

Discreto, und **discrezione**, con discrezione, s. den vorhergehenden Artikel.

Disdiapason (franz. Quinzième) nannten die Griechen das Intervall von zwei Octaven (s. **Tetrachord**). Da das ganze Tonsystem derselben nur zwei Octaven umfaßte, so gebrauchten sie dieses Wort wahrscheinlich auch in einem noch anderen Sinne; in welchem nun aber? läßt sich nicht mehr ermitteln. 48.

Disdis, oder besser **Disis** — das durch ein Doppelkreuz erhöhte d, welchen Ton wir, auf Lauten- und Tasteninstrumenten wenigstens, mit dem Tone e gleichlautend angeben. Auf Saiteninstrumenten ohne Bunde, also auf allen jetzigen Geigeninstrumenten, und auch auf einigen Blasin-

strumenten, läßt sich der geringe enharmonische Unterschied, welcher zwischen disis und e noch statt findet, wohl hervorbringen, doch auch hier nur vermittelst eines sehr fein gebildeten Gehörs.

Dis-Dur wird wegen der 9 Kreuze Vorzeichnung, welche es erforderte, als Haupt- oder characteristische Grundtonart eines Tonstücks nie gebraucht, sondern höchstens nur seinem Accorde nach im Vorübergehen bei Modulationen, wo die Umsetzung in das statt seiner gebräuchlichere Es-Dur, in Betreff des Notenlesens ꝛc., noch mehr Schwierigkeiten herbeiführen würde, als die Beibehaltung seiner eigenen Vorzeichnung. Anders verhält es sich mit

Dis-Moll, das wirklich nicht allein eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, sondern zugleich auch eine der verwickeltsten und bedeutungsvollsten ist, welche die heutige Kunst als Mittel zur Gestaltung ihrer Werke darbietet. Das durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte d ist Tonica dieser Tonart. Um ihrer Stufenfolge die natürliche Beschaffenheit der sogenannten Moll-Tonleiter zu geben, müssen die Töne f, c, g, a und e in fis, cis, gis, ais und eis verwandelt werden. Vgl. Tonleiter und Vorzeichnung. Hieraus geht schon hervor, daß das Lesen und Spielen eines Tonstücks in Dis-Moll hinsichtlich der vielen Kreuze (die nun durch die nahe liegenden Modulationen noch bedeutend vermehrt werden) sehr beschwerlich ist, und es ist daher von einer Seite wohl zu entschuldigen, daß der Tonstücke in dieser Tonart gar wenige sind, und man eben so wie statt Dis-Dur der Tonart Es-Dur, auch statt Dis-Moll lieber der Tonart Es-Moll sich bedient. Hinsichtlich des psychischen Ausdrucks fallen denn auch beide Tonarten, Dis-Moll und Es-Moll, ziemlich in Eins zusammen. Es sind die Empfindungen der Bangigkeit, des allertiefsten Seelendranges, der hinbrütenden Verzweiflung, der schwärzesten Schwermuth und der düstersten Seelenverfassung, die aus ihnen sprechen. Jede Angst, jedes Zagen des schaudernden Herzens athmet aus dem gräßlichen Es- und Dis-Moll. Wenn Gespenster sprechen könnten, gewiß sprächen sie in diesem Tone. Auch Quanz (Anweisung zur Flöte, Absch. XIV §. 6) hält diese Tonarten am meisten geeignet zum vollendeten Ausdrucke der traurigsten Affecte. Vergl. auch Drevis „Briefe über die Theorie der Tonkunst", Brief 2 pag. 57, und Schubart „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. Auch hinsichtlich der mathematischen Berechnung der Intervallen-Größen dieser Tonarten verhält es sich bei der jetzt herrschenden temperirten Tonstimmung ziemlich eben so. Die Intervalle der Tonleiter Dis-Moll und Es-Moll nämlich verhalten sich zu einander wie

dis	eis	fis	gis	ais	h	cis	dis
es	f	ges	as	b	ces	des	es
1	8	1024	3		256	9	1
	9	1215	4	3	405	16	2

Vergl. Tonart, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Nichts destoweniger aber herrscht unter beiden Tonarten doch noch ein sehr merklicher Unterschied, der um so bedeutungsvoller hervortritt, wenn mit dem ihrigen auch zugleich noch der Character der einzelnen Instrumente sich vereint. Die allgemeine Art und Weise ihres Ausdrucks, wie des inneren und äußeren Verhältnisses, bleibt zwar dieselbe, aber der Grad der Stärke dieses Ausdrucks und der characteristischen Zeichnung ist ein verschiedener. Der Grund davon liegt weniger in der herrschenden Domi-

nante (ais, b), als überhaupt in den mancherlei neben liegenden Tonarten, zu welchen die Grundtonarten Dis- oder Es-Moll gerne fortſchreiten. So hat die Erfahrung gelehrt, und die erſten beſten Unterſuchungen werden auch den Unkundigen überzeugen, daß Dis-Moll immer ſchärfer klingt als Es-Moll, und daß der innere Seelenſchmerz, welcher durch jene Tonart ſich ausſpricht, immer ein heftigerer und herzzerſchneidenderer iſt als derjenige, welcher in dieſer ſeine Darſtellungsmittel wählt. Hier klingt ſchon immer eine gewiſſe himmliſche Stimme mit, die gleichſam tröſtend und beruhigend zum Herzen ſpricht, dort aber, bei Dis-Moll, völlig verſtummt, und welche characteriſtiſchen Züge beider Tonarten am merklichſten werden bei einer Muſik von Bogeninſtrumenten, auf denen ſelbſt der enharmoniſche Unterſchied zwiſchen dem einzelnen Tone es und dis hervorgebracht werden kann, und wo daher auch jene Verſchiedenheit im Ausdrucke ſchon beim Erklingen des erſten reinen Accordes deutlich hervortritt, während dieſelbe bei einer Muſik von Clavierinſtrumenten gewöhnlich erſt im Verlaufe des Tonſtücks wahrgenommen wird. Beiſpiele anzuführen halten wir nicht für nothwendig; auch bieten ſich dergleichen nur ſparſam dar, da — wie ſchon geſagt — die Tonart Dis-Moll nur ſelten gebraucht wird, und die in ihr geſchriebenen Etuden und Exercitien wohl wenig geeignet ſind, einen Beweis für ſolche Verſchiedenheit des characteriſtiſchen Ausdrucks zu liefern.

Dr. Sch.

Dispoſition. Dieſes Wort kommt in der Muſik nur vor, wenn von der Einrichtung einer Orgel die Rede iſt. S. dah. Orgeldispoſition.

Dissolutio, ſ. Eklysis.

Diſſonanz (Uebelklang) iſt das Verhältniß zweier oder mehrerer Töne, deren Zuſammenklang unangenehm auf unſer Gehör wirkt und das Gefühl in einen gewiſſen Zuſtand der Unruhe, des Mißbehagens verſetzt. In ſpezieller Bedeutung verſteht man unter Diſſonanz auch denjenigen Ton eines Zuſammenklanges, welcher die nächſte Urſache der unangenehmen Wirkung iſt. Da aber dieſer Ton nicht immer der obere in einem diſſonirenden Tonverhältniſſe iſt, ſondern auch der mittlere u. untere ſeyn kann, ſo iſt es nicht richtig, wenn man unter allen Umſtänden den obern Ton eines diſſonirenden Verhältniſſes die Diſſonanz nennen wollte, wie dies von Vielen geſchieht. Vergl. über das Weitere den Art. Conſonanz. Viele glauben, daß das Gefühl des Mißbehagens, der Unruhe bei einem diſſonirenden Tonverhältniſſe darin ſeinen Grund habe, daß die Seele das arithmetiſche Schwingungsverhältniß ſolcher Töne nicht augenblicklich und nicht ohne Mühe zu faſſen im Stande ſey. Allein der Grund des Diſſonirens iſt nicht ſowohl ein intellectueller, als vielmehr äſthetiſcher, denn durch die Schwingungen eines klingenden Körpers wird bekanntlich die umgebende Luft in gleichartige Schwingungen verſetzt; ſie theilt dieſelben wiederum unſerem Ohre, ſo wie unſerem ganzen Nervenſyſteme mit, und durch ſie gelangt endlich der innere Sinn zur Vorſtellung des Tones. Je einfacher das Schwingungsverhältniß iſt, deſto größer iſt unſer Wohlgefallen daran, und ſo umgekehrt; denn die Bedingung alles äſthetiſchen Wohlbehagens iſt Uebereinſtimmung und Ordnung. Die Diſſonanz erſcheint uns daher als ein Uebel und zwar als ein äſthetiſches. Daß die Muſik ſie gleichwohl zur Geſtaltung ihrer ſchönen Werke benutzt, beruht auf einem natürlichen Grunde, nämlich dem der ergötzlichen ſchönen Mannigfaltigkeit und des Contraſtes; ſo wie ihre nothwendige Auflöſung wieder beruht auf dem naturgemäßen Beſtreben, Alles, was wir als ein Uebel erkannt haben, von

uns zu entfernen. Die gewöhnliche Eintheilung der Dissonanzen ist in wesentliche und zufällige. Die ersteren sind solche, welche zum Wesen eines Stamm- oder nachgebildeten Accordes gehören; die anderen sind solche, welche nur durch zufällige Umstände in einen Zusammenklang aufgenommen werden. Zu den wesentlichen Dissonanzen werden gezählt: die kleine Quinte (in der Umkehrung die große Quarte oder der Tritonus), die übermäßige Quinte (in der Umkehrung die verminderte Quarte), die kleine, große und verminderte Septime (in der Umkehrung die große, kleine und übermäßige Secunde), die große und kleine None, die Undecime, und die Terzdecime. Die kleine Quinte kommt als wesentliche Dissonanz z. B. vor in dem Dreiklange, dem Septimen- und Nonenaccorde der siebenten Stufe des Dur-, und in denen der zweiten und siebenten Stufe des Moll-Tongeschlechts. Die übermäßige Quinte kommt als wesentliche Dissonanz z. B. vor in dem Dreiklange, dem Septimen- und Nonenaccorde der dritten Stufe des Molltongeschlechts. Die Septimen finden wir z. B. in den verschiedenen Septimenaccorden und ihren verschiedenen Gestaltungen, eben so wie die Nonen, Undecimen und Terzdecimen in den ihnen entsprechenden Accorden. — Zufällige Dissonanzen werden alle nicht wesentlichen Töne eines Zusammenklanges, alle harmonie-fremden Töne genannt. Dahin gehören: Durchgänge im gemeinen Sinne des Wortes, sowohl die diatonischen als die chromatischen (s. Durchgang); Vorhalte, Anticipationen, Verzögerungen, Ritardationen, oder vorbereitete Durchgänge (s. alle dies. Art.)*); u. alterirte Dissonanzen, welche durch chromatische Veränderung harmonischer Töne der Accorde entstehen**). Als solche können vorkommen: die verminderte Septime und ihre Umkehrung, die übermäßige Sexte und ihre Umkehrung, die übermäßige Quinte und ihre Umkehrung. Auch die kleine Septime und kleine Quinte und ihre Umkehrungen erscheinen mitunter in der Eigenschaft alterirter Dissonanzen. Unter angehängten Tönen, welche ebenfalls zu dieser Classe von Dissonanzen gezählt werden, versteht man eine gewisse, nur selten vorkommende Art harmonie-fremder Töne, deren Existenz nicht nach den Gesetzen der übrigen hier angeführten harmonie-fremden Töne nachgewiesen werden kann, und welche eben so wenig in einer besonderen Beziehung zu dem Accorde, in welchem sie erscheinen, noch zu den folgen-

*) In der Eigenschaft durchgehender Töne und Vorhalte kommen auch die kleine Quarte und die große und kleine Sexte, welche wir im Allgemeinen als zu den Consonanzen gehörig kennen gelernt haben (s. d. A. Consonanz), sehr oft als Dissonanzen vor. Wir pflegen daher consonirende und dissonirende Quarten und Sexten zu unterscheiden.

**) Nach der gewöhnlichen Erklärung von alterirten Dissonanzen versteht man darunter diejenigen Dissonanzen, die in ihrem unveränderten, d. h. ihnen eigentlich zukommenden Verhältnisse durch sich allein dissoniren würden, aber in dem temperirten Tonsysteme nur durch ihre Verbindung mit mehreren Tönen dissoniren. Hieher rechnet man die übermäßige Secunde (welche nämlich im temperirten Tonsysteme eben so klingt, als die kleine Terz) und ihre Umkehrung, die übermäßige Terz und ihre Umkehrung (können in Praxi nie vorkommen, weshalb sie also als wirkliche Intervalle nicht aufzuzählen sind), die verminderte Quarte und übermäßige Quinte. Dem jetzigen practischen Gebrauche aber ist diese Erklärungsweise nicht mehr angemessen, indem dadurch die alterirten Dissonanzen nicht als eine besondere Classe hinlänglich von den wesentlichen Dissonanzen geschieden werden, denn die übermäßige Quinte, die verminderte Septime und ihre Umkehrungen z. B. sind auch wesentliche Dissonanzen, während dagegen manche andere Dissonanzen gar nicht classificirt werden könnten.

den Tönen ſtehen, zu welchen ſie übergehen. Sie ſcheinen einzig nur eine Beziehung auf den ihnen vorhergehenden harmoniſchen Ton zu haben, indem ſie von demſelben nicht weiter als nur um einen großen oder kleinen Ton entfernt, und ſomit demſelben gewiſſermaßen blos angehängt ſind, weshalb auch G. Weber ſie angehängte Töne nennt. — Gewöhnlich verſteht man unter zufälligen Diſſonanzen blos die Vorhalte, oder vorbereiteten Durchgänge. Darnach ſind nun auch manche gemein-gültige Lehrſätze zu erklären, als: Diſſonanzen müſſen vorbereitet werden. Daß dies nur bei den eigentlichen Vorhalten der Fall zu ſeyn braucht, bedarf der Erwähnung nicht weiter. Weſentliche Diſſonanzen können zwar auch vorbereitet werden, aber es iſt nicht nothwendig, wenn auch gerade durch Vorbereitung die Diſſonanz ſelbſt ſehr gemildert wird. Je diſſonirender eine Diſſonanz iſt, deſto angemeſſener erſcheint freilich ihre Vorbereitung. Wie dieſe geſchieht, lehrt d. Art. Vorbereitung. — Aehnlich verhält es ſich mit der Regel, eine Diſſonanz müſſe gebunden auftreten. Eine Diſſonanz tritt gebunden auf, wenn ſie, nachdem ſie vorbereitet iſt, in dem Moment, wo ſie als Diſſonanz erſcheint, nicht von Neuem angegeben, ſondern unverändert fortgehalten wird. Abgeſehen aber davon, daß nur vorbereitete Diſſonanzen gebunden erſcheinen können, iſt ſelbſt ein gebundenes Auftreten der Vorhalte nicht nothwendig, obgleich auf der anderen Seite die unangenehme Wirkung einer vorbereiteten Diſſonanz wiederum durch Bindung ſehr gemindert wird. — Nur eine Regel findet bei allen Diſſonanzen ihre Anwendung, und dieſe iſt: ſie müſſen aufgelöſt werden. Vergl. d. Art. Auflöſung. Wie übrigens die Auflöſung der einzelnen Diſſonanzen geſchieht, beſagen die beſonderen Art. der einzelnen diſſonirenden Intervalle. — Ueber Verdoppelung der Diſſonanzen vergl. man ebenfalls den beſonderen Artikel. — Die Regeln über die zweckmäßige Anwendung der Diſſonanzen in äſthetiſcher Hinſicht, ſind meiſtentheils in der Natur ihrer Beſchaffenheit gegründet; es läßt ſich freilich nur wenig Allgemeines darüber ſagen und die Sache muß dem gebildeten Urtheile und Geſchmacke des Componiſten überlaſſen bleiben. Nur ſo viel kann hier angedeutet werden, daß, da die Diſſonanzen vorzugsweiſe eine bewegende, beunruhigende Kraft haben, da ſie uns als Uebel erſcheinen, ſie ſich auch vorzugsweiſe eignen zur Darſtellung bewegter, leidenſchaftlicher Gemüthszuſtände, zur Schilderung ſchmerzhafter Gefühle und was dieſem Allem analog iſt; daß ſie dagegen bei Darſtellung einfacher, ruhiger Gemüthszuſtände nur ſeltener und in milderer Geſtalt gebraucht werden können. Im Weiteren iſt dem angehenden Componiſten, zur Bildung ſeines Geſchmacks in dieſer Hinſicht, das ſorgfältige Studium claſſiſcher Werke angelegentlichſt zu empfehlen. H.

Diſtler, Johann Georg, Concertmeiſter in der Herzogl. Capelle zu Stuttgart, wurde geb. zu Wien um 1760 und war ein Schüler von Joſeph Haydn, der ihn ſehr lieb hatte. Als Violinvirtuos wie als Componiſt für ſein Inſtrument war er gleich ausgezeichnet, und wenige Componiſten möchten ſeyn, die ſich einer ſolch' allgemein günſtigen Aufnahme ihrer Werke rühmen dürften als er. Beſonders ſeine Violinquartette, deren er ohngefähr 24 herausgab, und ſeine Violinquintette (12 an der Zahl) fanden eine ſo ſeltene rege Theilnahme, daß mehrere davon in einer Zeit von 5 Jahren 6 verſchiedene Auflagen erlebten. Das Leichte und Gefällige ſeiner Ideen, und dabei doch die kunſtgerechte Behandlung derſelben, mochten wohl die Haupturſache davon ſeyn. In dieſer Art von Compoſition zeigte er ſich hauptſächlich als ein nicht unwürdiger Schüler ſeines großen

Meisters. 1781 kam er nach Stuttgart, erhielt hier zuerst die Stelle eines ersten Violinisten im Orchester, und gegen 1790 die eines Concertmeisters. Einer immer mehr zunehmenden Gemüthskrankheit wegen reiste er 1796 nach Wien zu seinen Eltern, starb aber hier, aller angewandten ärztlichen Hülfe ungeachtet, schon 1798 als ein Mann in den besten Jahren, der noch zu den größten Hoffnungen berechtigte, und bei seiner leidenschaftlichen Liebe zur Kunst gewiß auch noch sehr Viel zu deren Förderung gethan haben würde. A.

Distoniren, s. Detonation.

Dithyrambus. Man vergl. zuvor den Artikel Rhythmus. Ursprünglich ist dieses Wort ein Beiname des Bacchus, weil er der Mythe nach zweimal geboren worden seyn soll, einmal von Semele, und dann das zweite Mal aus den Hüften des Jupiter, oder weil ihm mehrere Mütter zugesprochen wurden. Dann hießen bei den Griechen auch die Gedichte, die an den Bacchusfesten öffentlich gesungen wurden, Dithyramben. Gemäß dem Uebermuthe, mit welchem man diese Feste feierte, waren natürlich auch jene Gedichte nichts anderes, als ein Gesang von wilder, trunkener Raserei. Ihre Bilder und Wortverbindungen und daher auch ihre Melodien und ganze Gesangsweisen waren kühn; je mehr scheinbare Unordnung darin herrschte, und je näher jene Kühnheit dem wahrhaft Trunkenen kam, desto dithyrambisch wahrer erschienen die Gesänge. Man sang sie in Chören nach der wilden phrygischen Tonart. Für ihren Erfinder hält man den Arion, in die öffentlichen Spiele führte sie aber zuerst Lasos aus Hermione ein. — Hiernach bezeichnet denn auch noch jetzt ein dithyrambisches Gedicht oder ein dithyrambischer Gesang ein lyrisches Gedicht oder einen lyrischen Gesang von wilder, stürmender Begeisterung. Es ist falsch, wenn man glaubt, eine dithyrambische Musik sey eine völlig tactlose oder unrhythmische; nur eine Ungleichheit des Rhythmus herrscht darin, die in manchen Fällen freilich die Musik fast unmusikalisch machen kann, und es gehört daher zu dem guten Vortrage einer solchen Musik ein sehr begeisterter Spieler oder Sänger, wie vorher schon zu ihrer Dichtung ein sehr gewandter und wissenschaftlich und künstlerisch durchbildeter Componist. Die meisten dithyrambischen Tondichtungen enthält die Vocalmusik, und hier sind es besonders diejenigen, welche biblische Sätze zum Texte haben, weil diese meistens alles strengen Rhythmus's entbehren, wie z. B. die Cantilene „In diesem Tempel schöner Flur", auch der herrliche Chor „die Himmel erzählen die Ehre Gottes". Gewiß würde bei Behandlung des letzten Beispiels mancher Tonsetzer hinsichtlich der Wahl der Tactart sehr in Verlegenheit gerathen seyn, und wahrscheinlich den Tripeltact gewählt haben, weil der Dactylus zu auffallend ist; der sinnige Haydn aber wählte den $\frac{4}{4}$ Tact, der im weiten und engen Sinne ein vollkommen richtiger, dem Erhabenen der Idee ganz entsprechender Rhythmus ist. Ueberhaupt läßt sich annehmen, daß ein Componist selten ein Mißlingen seiner Arbeit zu befürchten hat, wenn er die dithyrambischen Texte, wie sie namentlich in den fünf- und mehrfüßigen Liedern sich darbieten, in vier Füße zusammendrängt, und den ersten Fuß in den Auftact legt, wie dies z. B. bei der Strophe des 16ten Gesanges am Schlusse der Pentaide der Fall ist, wo die Zeile von 11 Sylben „Gehabt euch wohl, ihr reizenden Gefilde" dergestalt in zwei vollständigen Tacten im $\frac{4}{4}$ Tacte gegeben ist, daß die ersten 3 Sylben als 3 Achtel in den Auftact fallen. Auch Schiller hat in seiner Dithyrambe den strengen Rhythmus der Füße oder des Tactes für die Idee und das Gefühl schön gefunden, nur verlangt auch er, wie schon vorhin

gesagt, einen begeisterten Vortrag, der gleichsam die strenge Regel der Tactschläge und Accente übersehen läßt und dermaßen alle Herzen und Ohren mit sich fortreißt, daß kaum noch etwas mehr als die der Musik zum Grunde liegende erhabene Idee, die Ueberschwenglichkeit und Fülle des Gefühls, das frohe Aufjauchzen und gleichsam zügellose Hingeben der Leidenschaft, von innerer und äußerer Wirkung bleibt. Eine dithyrambische Musik der Art enthält unter Anderem in gewisser Beziehung auch das erste Finale in Mozart's „Don Juan", von dem Augenblicke an nämlich, wo Don Juan von der Zerline zurückkehrt, die Hochzeitsgäste auf ihn losstürmen und er in wilder Raserei hascht nach Augenblick und Gelegenheit zum Entkommen. Tact herrscht hier, strenger Tact, aber wie der begeisterte Sänger sich kühn hinwegheb über alles strenge Regelsystem und nur empfindet den Ton, den er singt, so wird auch der gefühlvolle Hörer nicht mehr achten auf Arsis und Thesis, sondern unbewußt gleichsam folgen dem reißenden Strome, der ihn auf seinen Wellen nicht weniger kühn hinwegträgt über alles Gesetz in das Reich der ächt genialen Kunst. Dr. Sch.

Ditonisches Komma, s. Komma.

Ditonos nannten die Griechen das aus zwei ganzen Tönen (δια τονος) bestehende Intervall der großen Terz. — In den älteren Orgeln fand man auch eine Terzstimme mit dem Namen **Ditonus**, welche jetzt aber gar nicht mehr disponirt wird.

Dittanaclasis, ein aufrecht stehendes Doppel-Pianoforte, mit perpendikulärem Saitenbezug und einer Claviatur an jeder Seite, so, daß es von zwei sich gegenüber sitzenden Personen zu gleicher Zeit vierhändig gespielt werden kann. Die Stimmung des einen Claviers ist im Verhältniß zum anderen eine Octave höher; den Zwischenraum von beiden füllt eine mit Darmsaiten bezogene Lyra. Die Töne sind ungemein sonor, voll und angenehm, und erinnern an den harmonischen Zusammenklang eines rein temperirten Streich-Quartetts. Der geschickte Instrumentenmacher Math. **Müller** in Wien hat es 1800 erfunden und verfertigt; Joh. **Posch**, ein damals bekannter sehr fertiger Pianist, machte kurz darauf mit dem ersten Exemplare eine Kunstreise durch Deutschland; dennoch scheint es, unverdienter Weise, wenig gemeinnützig geworden zu seyn, wiewohl es, schon bezüglich des mäßigen Raumes von drei Quadratschuhen, den es einnimmt, auch zu einem eleganten Zimmer-Meuble sich eignet. 81.

Ditters von Dittersdorf, Carl, wurde geboren zu Wien am 2. November 1739. Seine einigermaßen wohlhabenden Eltern ließen ihm mit seinen zahlreichen Geschwistern frühzeitig eine gute Erziehung geben, und da er sehr viel Talent und Neigung zur Musik zeigte, ihm insbesondere auch Unterricht im Violinspiel von dem Violinisten König; aber dem neunjährigen Knaben schon konnte dieser nichts mehr sagen und jener erhielt daher den geschickteren Joseph Ziegler zum ferneren Lehrer. Um sich (was das rechte Verfahren ist) zuerst zu einem festen, fertigen und kräftigen Ripienisten zu bilden und erst dann, wenn Fantasie und Gefühl in späteren Jahren erwachen, auf das Höhere und Zartere der Kunst sich zu richten, spielte er auf Anrathen seines Lehrers in allen Kirchenchören und dergleichen mit. Dadurch empfahl er sich dem Prinzen Joseph Friedrich von Hildburghausen, der ihn lieb gewann, als 11jährigen Knaben zu sich nahm, und ihm sowohl eine allgemeine wissenschaftliche und feinere gesellschaftliche, als insbesondere auch eine höhere musikalische Bildung geben ließ. Er erhielt Unterricht in mehreren alten und lebenden Sprachen, im

Fechten, Tanzen, Reiten, und hinsichtlich seiner musikalischen Ausbildung war dies unstreitig derjenige Zeitraum, in welchem er bei täglicher Uebung in Gesellschaft einer Test und der ersten Virtuosen Wiens, unter der besonderen Leitung Trani's und Bonno's, den Grund zu seiner nachmaligen Vollkommenheit legte. Auch Gluck lernte damals den jungen D. kennen und schätzen, und die vertraute Verbindung, in welcher beide Künstler nachmals lebten, machte schon in dieser Zeit ihren Anfang. Interessant sind die Anecdoten und Notizen, welche D. in seiner 1801 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig zum Besten seiner Familie herausgegebenen Selbstbiographie aus dieser Zeit erzählt. Als dem Prinzen im 7jährigen Kriege das Commando der Reichsarmee übertragen ward, nahm er D. mit nach Hildburghausen. Der Mangel an Beschäftigung, der ihn hier sehr quälte, hatte zur Folge, daß er Schulden machte, die ihn wiederum veranlaßten, dem Prinzen heimlich zu entfliehen. Wieder eingefangen, ward er nach Wien zurückgebracht, ohne daß der Prinz ihn für sein Vergehen bestrafen ließ. Ja auch selbst, nachdem der Prinz 1760 nach Hildburghausen zurückging, um die Vormundschaft über den minderjährigen Erbprinzen zu übernehmen, und aus dem Grunde seine in Wien erhaltene Hauscapelle entließ, hörte er noch nicht auf, für ihn zu sorgen, indem D. sogleich in's Orchester des Hoftheaters mit einem ansehnlichen Gehalte aufgenommen wurde, und hier nicht weniger Gelegenheit erhielt, sich weiter auszubilden. Darauf reiste er 1761 mit Gluck nach Italien, wo er, besonders zu Bologna, als Violinvirtuos außerordentlichen Beifall ärndtete. Die Bekanntschaft mit den größten und gefeiertsten Künstlern, welche er dort machte, namentlich mit dem Pater Martini und mit Farinelli, war von dem vortheilhaftesten Einflusse auf ihn. In seiner schon erwähnten Selbstbiographie erzählt er manche interessante Begebenheiten, die sich mit ihm während seines Aufenthalts in Italien zutrugen. Nach seiner Zurückkunft folgte er 1764, in Gluck's und Guadagni's Gesellschaft, dem Kaiser nach Frankfurt zur Krönung, verließ aber bald darauf die Kaiserl. Dienste, wurde mit Jos. Haydn bekannt, und bald Capellmeister des Bischofs zu Groß-Wardein an Michael Haydn's Stelle. Hier erhielt sein Thätigkeitstrieb einen bestimmteren, und ein musikalisches Talent einen höheren Wirkungskreis. Er richtete die Hauscapelle des Bischofs ein, nahm auch den jungen Pichel darin auf, der nachher sein vertrautester Freund ward, und componirte, da er bisher nur Instrumentalmusik, hauptsächlich Concerte und Sinfonien gesetzt hatte, sein erstes Oratorium, Metastasios „Isacco". Auch die Liebe zum Theater erfüllte um diese Zeit den nimmer rastenden D.; er errichtete eine kleine Bühne, glühete dafür, und hier entwickelte sich zuerst sein wahrhaft großes Talent für die komische Oper, das sich schon in seinem ebenfalls in diese Zeit fallenden ersten Versuche in der dramatischen Composition, der Operette „Amore in Musica", kund that. Das herrliche Leben dauerte indessen nicht lange; der gutmüthige Bischof nämlich wurde bei der frommen Maria Theresia angeklagt und genöthigt, 1769 nicht nur das Theater, sondern auch seine Capelle zu entlassen. D. kehrte nun nach Wien zurück, machte dann eine Reise nach Schlesien, auf welcher er den Fürst-Bischof von Breslau, Grafen Schafgotsch, kennen lernte, der ihn bewog, einige Zeit bei ihm zu verweilen. Am 1. Januar 1770 überreichte ihm derselbe das Diplom eines Ritters vom goldenen Sporn, und verschaffte ihm, da auch jenes noch nicht hinreichte, den lebhaften und kräftigen Künstler auf länger zu fesseln, im nämlichen Jahre noch die Stelle eines Forstmeisters des Fürstenthums Neiße, mit dem Versprechen, ihm den Aufenthalt in Johannisberg so an-

genehm als möglich zu machen. Der Fürst-Bischof nämlich war in die Ungnade des Königs gefallen, und glaubte hier in der traurigen Einsamkeit auf seiner Herrschaft Johannisberg an D. den Mann gefunden zu haben, den er in solchem Exil bedurfte. Bald auch ward er dem Fürst-Bischof das, was einst David dem Saul war, und da er von jeher die Jagd geliebt, sich auch einige Kenntnisse in der Forstwissenschaft erworben hatte, so fand er sich auch leicht in seine neuen Verhältnisse. Um einen noch vertrauteren Umgang mit ihm pflegen zu können, ernannte ihn der Fürst 1773 zum Amtshauptmann, und erhob ihn, da diesen Posten nur ein Adeliger bekleiden konnte, auch in den Adelstand. Von dem Capitel zu Breslau, auch für den Fall des Todes des Fürsten, in seiner Stelle bestätigt, war jedoch für seine und seines Herrn Kunstliebe, zumal bei dessen sehr eingeschränkten Revenüen, noch wenig gesorgt. Doch bildete er, meistens aus der Dienerschaft und einigen Dilettanten, erst ein kleines Orchester, dann sogar auch ein Theater, für welches er nun seine weiteren Versuche im komischen Opernstyle, zuerst die Oper „il Viaggiatore americano" und dann auch das Oratorium „Davide" schrieb. Bei einem Besuche seiner Vaterstadt bat ihn Gasmann um eine Composition zum Besten des neu errichteten Wittwenfonds. D. bestimmte dazu das Oratorium „Esther", welches eine solche gute Aufnahme in Wien fand, daß er alsbald die Einladung zu der Composition eines neuen Oratoriums erhielt, auf welche er dann 1786 seinen „Hiob" zu dem nämlichen Behufe schrieb. Beide Oratorien brachten genanntem Fond mehr als 4000 Gulden ein; D. aber die Achtung der ganzen Kaiserstadt, von der Majestät bis zur untersten Hefe des Volks. In demselben Jahre führte er auch 6 seiner nach Ovids Metamorphosen gearbeiteten Sinfonien im Augarten zu Wien auf, welche zu der merkwürdigen Unterredung mit Kaiser Joseph die Veranlassung gaben, von der sich in mehrgenannter Selbstbiographie pag. 231 bis 240 und im ersten Jahrg. d. Leipz. musikal. Zeit. pag. 378 das Weitere findet. Noch vor seiner Abreise von Wien erhielt er den Auftrag zur Composition der Oper „der Doctor und Apotheker", die er in den nächsten 7 Monaten nebst „Betrug durch Aberglauben", „die Liebe im Narrenhause" und „Democrito" schrieb. So kehrte er, mit Auszeichnung aller Art überhäuft, 1787 nach Johannisberg zurück. Einen neuen und noch glänzenderen Triumph feierte er 1789 (irrig steht an anderen Orten 1798) in Berlin, wohin ihn der König von Preußen, der ihn das Jahr vorher in einem Concerte am Hofe des Prinzen Hohenlohe zu Breslau kennen lernte, eingeladen hatte, und wo er mehrere seiner Opern und auch seinen „Hiob" mit einem Orchester von 230 Personen aufführte. Seine Einnahme dafür betrug 4750 Gulden, und vom Könige erhielt er noch insbesondere eine goldene Tabatière, mit 200 Ducaten gefüllt. Eine ähnliche Aufführung desselben Oratoriums veranstaltete er auf seinem Rückwege nach Johannisberg in Breslau, und so kam er abermals mit Ehre und Geld beladen (wie er sich selbst ausdrückt) im Spätherbste genannten Jahres bei seiner Familie an. Rechnet man dazu, daß es ihm als Liebling seines Herrn an einem kleinen, der Cabale weniger empfänglichen Hofe, wo ihm ein Operntheater und eine selbst gebildete Capelle zu Gebote stand, leicht werden mußte, jeden seiner billigen Wünsche zu befriedigen: er besaß ein eigenes Haus nebst schönem Garten; hatte die höchste Ehrenstufe erstiegen, die er nach seinem Stande nur zu erreichen hoffen durfte; sah sich als Künstler überall von Hohen und Niedrigen geehrt; war der Vater von zwei wohlgerathenen Söhnen und einer liebenswürdigen Tochter, die ihm eine

aufrichtig ergebene und zärtlich liebende Gattin geb. hatte, — so ist nicht zu ersehen, was ihm noch zu wünschen übrig gewesen wäre, als — Mäßigung im Genusse und kluge Sparsamkeit in der Befriedigung seiner leiblichen Bedürfnisse. Der Mangel dieser großen Güter war die Ursache, daß sich, nachdem er fast länger als 50 Jahre ununterbrochen im glücklichsten Wohlstande gelebt hatte, endlich doch noch sein Lebenshimmel mit schwarzen Wetterwolken überzog. Seine Gesundheit ward geschwächt, dazu gesellten sich der Verlust des Zutrauens seines Herrn, dessen Tod 1795 auch seine Verabschiedung zur Folge hatte, und noch manche andere unglückliche Zufälle, die ihm von seinem früheren Wohlstande nichts übrig ließen, als den Ruhm eines fleißigen und genievollen Componisten. Dies war und blieb er denn auch bis an seinen Tod, da ihm bei seinem glücklichen u. heiteren Temperamente noch immer Muth und Gegenwart des Geistes genug blieb, im Angesichte des Todes gleichsam, eine ganze Reihe von Opern und anderen Werken in Musik zu setzen. Die 500 Gulden Pension, welche er erhielt, reichten nicht hin, ihn und seine Familie zu ernähren, weshalb dann endlich der Baron Ignaz von Stillfried ihn und die Seinigen 1797 aus Mitleiden aufnahm und großmüthig ernährte, bis er am 31. October 1799 auf dessen Gute zu Rothlhotta bei Neuhaus in Böhmen starb. — Als Künstler gehört D. zu denjenigen, welchen die gründlichste und vielseitigste Bildung zu Theil ward, und nimmt er, als Virtuos sowohl wie als Componist, unter den jovialen und humoristischen unstreitig die erste Stelle ein. Sein Violinspiel war nicht blos glänzend und berechnet auf schimmernde Bravour, obschon er auch eine für seine Zeit eminente technische Fertigkeit besaß, sondern mehr reiner Erguß der augenblicklichen innersten Stimmung, und diese war fast immer froh und heiter. Das ist auch der Zug, der ihn als Componisten, und besonders dramatischen Componisten, characterisirt. D. war wahrer Volks-Tondichter. Niemand bis auf den heutigen Tag hat es wohl besser verstanden, als er, durch komische Laune so recht innige Heiterkeit, so recht ergötzliche Freude in die Herzen der Hörer gleichsam hinein zu componiren und zu spielen. Sein Gesang war stets ein natürlich schöner, ungekünstelter, und die Art und Weise seiner Instrumentalbegleitung auch bis auf die jetzige Zeit noch immer die nachahmungswürdigste. Daher gefielen auch seine Werke überall, wo sie aufgeführt wurden, gleich sehr, zum größten Vortheile der Cassen; mußten jedoch auch, sobald die Stimmung des Volks und der Geschmack der gebildeteren Classen eine andere Richtung nahmen (ob nun bessere und heilbringendere oder falsche und zweckwidrigere, gehört nicht hieher), der Vergessenheit nach und nach immer mehr anheim fallen. Sein emsiges Studium der Werke Gretry's, den er nach seinem eigenen Geständnisse zum Muster genommen hatte, leuchtet unverkennbar daraus hervor. Außer zwei „Briefen üb. die Gränzen des Komischen u. Heroischen in der Musik" (s. Leipz. musikal. Zeitung Jahrg. 1 pag. 138) und „über die Behandlung italienischer Texte bei der Composition und über andere Gegenstände" (s. ebend. pag. 201) schrieb D. im Ganzen 7 Werke für die Kirche, 30 für die Bühne, 19 für die Cammer und 5 für das Clavier allein. Die ersten sind bereits, bis auf einige Motetten und Messen, oben genannt; eben so die zweiten, zu denen wir noch namhaft machen: „Lo Sposo burlato" (1775), „Hieronymus Knicker" (1787), „La contadina fedele" (1785), „Orpheus der Zweite" (1787), „das rothe Käppchen" (1788), „der Schiffspatron oder neue Gutsherr" (1789), „Hocus Pocus" (1790), „das Gespenst mit der Trommel" (1794), „Gott Mars oder der eiserne Mann" (1795), „der

gefoppte Bräutigam" (1793), „Don Quixotte" (1795), „die Guelfen" (Prolog 1795), „der Schach von Schiras" (1795), „Ugolino" (große ernste Oper, 1796), „die lustigen Weiber von Windsor" (1796), „der schöne Herbsttag" (Prolog 1796), „der Ternengewinnst" (1797), „der Mädchenmarkt" (1797), „Terno secco" (1797), „der Durchmarsch" (1796, Manuscript geblieben), „la opera buffa" (1798 ebenso), „Don Coribaldi" (1798 ebenso), „il mercato delle ragazze" (1798 ebenso) und „il Tribunale di Giove" (eine große Serenade, 1788); unter den Cammer-Compositionen zeichnen sich besonders die Sinfonien und Violinquartette aus, auch ein großes Concert für 11 concertirende Instrumente mit Orchester (1765) und „das Mädchen von Cola" (ein Gesang Ossians f. Cl. 1795); die Clavier-Compositionen bestehen in Sonaten, Vorspielen, Liedern, Romanzen, Variationen ꝛc. Demnach gehört D. auch zu den fruchtbarsten Componisten jeder Art, von welchen die Geschichte bis jetzt erzählt. st.

Dittmer, Mantey, Freiherr von, derzeit großherzoglicher Hofcapellmeister zu Mecklenburg-Strelitz, ein Schüler von Winter, dessen characteristischer Styl sich denn auch in allen seinen Compositionen wieder findet. Dieselben bestehen besonders in Kirchenmusiken. Als dramatischer Componist hat er sich unseres Wissens noch wenig oder gar nicht versucht, in sofern wir nämlich seine sonst gefällige Musik zu den „beiden Galeerensclaven" nicht für hinreichend halten, ihn auch von solcher Seite zu betrachten. Seine Kirchenstücke zeichnen sich durch einen reinen Styl aus, athmen einen frommen Geist, und sind würdig der lebendigen Theilnahme, die sie überall fanden, wo sie zur Aufführung kamen. Um so mehr aber müssen wir bedauern, daß sie sich bis jetzt meistens nur noch durch Abschriften und in einem sehr engen Kreise verbreiteten. Von seinen Instrumentalcompositionen sind dagegen gedruckt „Adagio ed Allegro agitato concertante" p. Pf. et V. o. Fl. op. 8.; die Ouverture zum Schauspiel „Ludwig der Baier" vierhändig f. Pf.; „Fantasie en forme de Var. sur le thême favorit de Himmel: An Alexis ꝛc." op. 6.; dann mehrere Tänze und ein großer Festmarsch u. Fackeltanz zur Vermählung der Kronprinzessin von Preußen, op. 10.; alle für Liebhaber recht angenehme Sachen.

Divertimento (ital.) oder **Divertissement** (franz.), eine Gattung kleiner, aus verschiedenen leicht gearbeiteten Sätzen bestehender, Tonstücke für ein oder mehrere Instrumente mit einfacher Besetzung. Jene Sätze sind darin weder polyphonisch, noch so weitläuftig gearbeitet, wie z. B. die eigentlichen Sonaten. Sie haben mehrentheils keinen bestimmten Character, sondern sind bloße Tongemälde, die, alles ächten Kunstausdrucks entbehrend, neben der Ergötzung des Ohrs höchstens nur noch die rein practische Uebung zum Zwecke haben. Daher liegt denn das D., vom Standpuncte der Kunst aus als eine selbstständige Tondichtung betrachtet, gewissermaßen zwischen der Etude und dem Capriccio. Während jene gleichsam die bloße Buchstabirtafel für die Seelensprache der reinen Tonkunst ist, läßt sich das D. ansehen als eine musikalische Leseübung, in welcher, damit der Schüler nicht ermüde, die fortgesetzten Uebungen nicht mehr so abgerissen dastehen, als vorhin in der bloßen Etude, und deshalb auch bereits ein mehr formell Schönes bilden, aus welchem hin und wieder schon ein Seelenlaut von tieferer Bedeutsamkeit hervorklingt, immer freilich im Dienste des vorherrschenden Angenehmen und Ergötzlichen. So fällt denn das D. durchaus in die Classe der Schulcompositionen oder Exercitien. Am beliebtesten war diese Art von Tonstücken in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, als die einförmigeren, sogenannten Parthien anfingen, an Interesse

abzunehmen. Früher war das Wort zur Bezeichnung eines bestimmten Tonstücks gar nicht gebräuchlich. Auch jetzt trifft man die Divertimenti schon wieder seltener, wenigstens solche, die für mehrere Instrumente gesetzt sind. Hier haben sie das Quartett und Quintett verdrängt. Am gebräuchlichsten sind sie noch für das Clavier, und auch erst wieder seit der Zeit, daß die Liebe zu den besseren Sonaten abzunehmen droht. — In Frankreich bezeichnet man mit dem Ausdrucke Divertissement auch die zwischen den Acten der Oper und des Schauspiels angebrachten Tänze und Gesänge, weil diese nichts anderes als die Unterhaltung des Publikums während der Pause zum Zwecke haben. Dort war auch dieser Ausdruck viel früher als in Deutschland und Italien gebräuchlich. Schon in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts nämlich hörte man in Frankreich von Divertissements, verstand darunter jedoch nur Clavierstücke, und zwar solche, die aus kurz ausgeführten und mit Tanzmelodien abwechselnden Sätzen bestanden. Später erst fiel die Bedeutung der beiden Ausdrücke Divertissement und Divertimento zusammen. K.

Divisarum ist der lateinische Name des vierten Tetrachords (s. dies.) im griechischen Tonsysteme. — Divisarum extenta heißt daher im Lateinischen die dritte Saite jenes vierten Tetrachords, oder derjenige Ton, welchen wir das eingestrichene d nennen.

Divisi — getheilt; zeigt in Violinstimmen oder überhaupt in Stimmen für Streichinstrumente an, daß zwei aus einer und derselben Notenstimme spielende Geiger gewisse doppelgriffige Passagen nicht wie gewöhnlich im Einklange, sondern getheilt vortragen sollen, dergestalt nämlich, daß die höheren Töne von dem einen, die tieferen von dem anderen vorgetragen werden. a.

Diviß oder **Divisch**, Procopius, der Erfinder des Denisd'or, war Pastor zu Prenditz bei Znaim in Mähren, geboren zu Sanftenberg 1699, und ein als Physiker überhaupt sehr verdienstvoller Mann. Er starb 1765. Wer sich mehr für ihn interessirt, findet seine ausführliche Lebensgeschichte im dritten Theile der Abbildungen böhmischer und mährischer Gelehrten.

Divotamente (ital. Adv.), oder divoto (Adj.) — andächtig, ernst; bezeichnet einen choralmäßigen, feierlichen, festen und würdigen Vortrag.

Dixième heißt im Französischen die Decime; Dix-septième — die Doppeloctave der Terz; Dix-huitième — die Doppeloctave der Quarte; Dix-neuvième — die Doppeloctave der Quinte.

Dixon, William, s. Literatur.

Dizi, Harfenvirtuos und Componist für sein Instrument, von Geburt ein Belgier und seinem Aeußeren nach ein Mann noch in den besten Jahren, lebte längere Zeit in London, und später in Paris. 1823 begleitete er Kalkbrenner auf einer Kunstreise durch Deutschland. Im Herbste desselben Jahres war er in Berlin, wo nicht nur sein Spiel, sondern auch sein Instrument der mancherlei wesentlichen Verbesserungen wegen, die er an demselben angebracht hat, bewundert wurde. Es würde zu weitläuftig seyn, dieselben hier alle aufzuzählen und zu beschreiben, und wir verweisen daher auf die Leipz. allg. musik. Zeitung vom Jahre 1824 Nr. 2, wo sich eine ausführliche Anzeige davon findet, und bemerken nur, daß diese Verbesserungen allerdings dazu beigetragen haben, sowohl der Kunst, als den Künstlern und Kunstfreunden die Harfe werther zu machen. D. läßt solche nach seiner Angabe verbesserte Harfen in London verfertigen, und treibt nebenbei

damit einen (wie es scheint) einträglichen Handel. Von seinen Compositionen sind uns mehrere Variationen über beliebte Themata, sowohl für Harfe allein, wie auch für Harfe und Flöte, bekannt. Sie zeugen von einem reichen erfinderischen Talent, und sind Liebhabern gewiß eine sehr willkommene Gabe. Wie die vorhin erwähnten Verbesserungen seines Instruments von einem ernsten Studium desselben bis in die kleinsten Details zeugen, so bilden auch die von ihm herausgegebenen Uebungen ein ganz neues System, womit er die engen Grenzen, in welchen sich das Harfenspiel bis jetzt bewegte, muthig durchbrochen und zu seinem Vortheile um ein Bedeutendes erweitert hat. So viel wir hören, lebt D. auch jetzt wieder abwechselnd in London und Paris.

D la re und **d sol re**, s. die Artikel **Alphabet**, D. und **Solmisation**.

D-Moll, eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher der Ton d als Grundton oder Tonica der sogenannten Molltonart gilt, und in deren Leiter, um die der Molltonart eigenthümliche kleine Sexte zu erhalten, der Ton h um einen halben Ton erniedrigt oder in den Ton b verwandelt werden muß (vergl. **Tonleiter** und **Vorzeichnung**), so daß also ihre Intervalle bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung, durch Zahlen ausgedrückt, in folgendem Verhältnisse zu einander stehen:

d	e	f	g	a	b	c	d
1	9/10	27/32	3/4	108/161	81/128	9/16	1/2

Vergl. **Tonart** und **Verhältniß**, und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Hinsichtlich ihres psychischen Ausdrucks dient diese Tonart am schicklichsten zur Darstellung schwermüthiger Weiblichkeit, die Spleen und Dünste brütet. Daher verhallen auch in Beethoven's Musik zu „Egmont" die ergreifenden Klänge, welche Klärchens Sterben so überaus treffend bezeichnen, in keiner andern als dieser Tonart; und läßt Mozart in seinem „Don Juan" sie immer besonders hervorklingen in dem Recitativ und der Arie „Ich grausam? o mein Geliebter!", welche die Donna Anna im heftigsten Kampfe zwischen Schmerz und Liebe singt. Doch auch Schwermuth überhaupt, tiefe Trauer und Bangigkeit, die aber noch nicht verzagt, sondern emsig hascht nach einem Trost, nach einem Muth stärkenden Aufblick zur himmlischen Fügung, liegen in ihrem Bereich. So gebraucht sie auch treffend Romberg in seiner Glocke bei dem Recitativ des Meisters „Einen Blick nach dem Grabe seiner Habe sendet noch der Mensch zurück u. s. w.", und wie sich der Beispiele noch mehrere darbieten, wohin jedoch nicht zu rechnen ist die Arie der Königin in der „Zauberflöte" von Mozart „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen", bei deren Composition sich jener große Tonmeister hinsichtlich der Wahl der Tonart offenbar eine Uebereilung hat zu Schulden kommen lassen. Vergl. auch **Schubart's** „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377, und Gottfried **Weber's** „Theorie der Tonsetzkunst" Thl. 1. pag. 302 — 315. Dr. Sch.

Do. Dieser Sylbe bedienen sich die Italiener bei der Solmisation statt der Sylbe ut (c).

Döbbert, Christian Friedrich, geboren zu Berlin zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, war zuletzt Kammervirtuose und Flötist in der Anspach-Baireuth'schen Capelle; vorher stand er in der Capelle des Mark-

grafen Friedrich zu Brandenburg als einer der größten Hoboisten seiner Zeit, mußte aber auf Verlangen seines Herrn die Hoboe mit der Flöte vertauschen, und demselben lange Zeit Unterricht darauf geben, der vom glücklichsten Erfolge war. Nach Anspach kam er 1763, nach dem Tode des Markgrafen Friedrich, der die Entlassung der sämmtlichen Capelle desselben zur Folge hatte. Dort starb er 1770. Von seinen Compositionen hat man nur noch 6 Flötensolo's mit Generalbaß, die 1759 zu Nürnberg erschienen.

Dobihal, heißt Dobyherl; s. daher auch diesen Artikel.

Dobili, neben Mariano und Ferri einer der achtungswerthesten Sopransänger zu Rom, Castrat noch aus der älteren Schule, besitzt unerachtet seines ziemlich vorgeschrittenen Alters noch viele Stimmmittel, über welche er mit der unumschränktesten Freiheit gebietet. Er hat die Eigenthümlichkeit, daß er den dramatischen Ausdruck nicht selten bis zum Versagen oder vielmehr Ueberschlagen des Tones forcirt, woran ihn auch das dadurch bewirkte öftere Lächeln der Zuhörer nicht hindert. Indessen ist auch nicht zu leugnen, daß der kräftige, unverhohlene Ausdruck dieses Sängers im Principe selbst etwas ungemein Künstlerisches hat; nur mißlingt ihm zuweilen sein Streben in der Ausführung. Dazu besitzt er eine gewisse Körperfülle, die gleichfalls nicht wenig dazu beiträgt, daß er unter den jetzigen Sopransängern Italiens einen hohen Rang einnimmt. In Deutschland und auch in Frankreich ist er gar nicht bekannt.

Dobler, Joseph Aloys, gehört unstreitig zu den ausgezeichnetsten der jetzt in Deutschland lebenden Bassisten, und überhaupt zu denjenigen Künstlern, deren Name in Wahrheit für alle Zeit aufgezeichnet zu werden verdient in den Annalen der ächt dramatisch-musikalischen Kunst. Er wurde geboren am 17ten November 1796 in Gebratzhofen, Oberamts Leutkirch in Würtemberg, wo sein Vater Schullehrer war. Dieser unterrichtete ihn auch zuerst in der Musik, namentlich im Gesange und Clavierspiel, und bei dem außerordentlichen Talente zur Kunst, wovon er frühzeitig Beweise ablegte, waren auch seine Fortschritte darin ungewöhnlich. Als zehnjähriger Knabe schon las er alle nicht gar zu schwierigen Sachen prima vista, und so konnte es ihm, zugleich im Besitze einer sehr schönen Sopranstimme, nicht schwer fallen, im Domstifte zu Constanz als Singknabe aufgenommen zu werden. Als solcher erhielt er dort auf dem Gymnasium seine fernere Ausbildung bis zum Jahre 1813, wo er sich, zunächst nur um der Conscription zu entgehen, entschloß, Theologie zu studiren, und zu dem Behufe die damalige katholische Universität zu Ellwangen bezog. Die Liebhaberconcerte, die hier der Rector Spägele veranstaltete, und in welchen Dobler's Stimme, die sich, nach einer ungewöhnlich schnellen Mutation, in einen herrlichen, sonoren und kräftigen Baß verwandelt hatte, zum öfteren laut bewundert wurde, dürfen als die Wiege seines nachmaligen Künstlerrufs angesehen werden. Durch sie aufgemuntert glühte er für Musik, und nur äußere Verhältnisse, der Mangel an Mitteln, konnten ihn noch abhalten, sie zu seinem eigentlichen Brodstudium zu erheben. Doch auch diese zu übersehen nöthigte ihn der Augenblick, wo er nach einem zweijährigen Studium in das katholische Priesterseminar hätte eintreten und dadurch jedem anderen Berufe für die Zukunft entsagen müssen. Ohne allen bestimmten Plan, und mit wenig Geld floh er heimlich nach Wien, ließ sich daselbst als Jurist immatriculiren, und suchte sich durch Unterricht in Musik seinen Unterhalt zu verschaffen. Die Aufnahme in das Haus des damaligen würtembergischen Gesandten in Wien, Grafen v. Beroldingen, gewährte ihm dabei eine besondere Unterstützung, die aber aufhörte, als dieser loyale Freund u. Förderer aller Kunst

nach dem Tode des vorigen Königs von Würtemberg von seiner Stelle in Wien abberufen wurde. Weigl, der hier D. kennen gelernt hatte, und unter die wärmsten Bewunderer seiner Stimme und seines Talentes gehörte, verschaffte ihm freien Zutritt in das Kärnthnerthor-Theater, um durch List gleichsam das zu erreichen, was mündliche Ueberredung bisher nicht vermocht hatte. Wild's Erscheinung, und anderer dramatischen Meister, bezauberte den achtzehnjährigen, schon für Kunst hoch begeisterten Jüngling, der zum ersten Male ein Theater sah. Er ließ sich als Chorist mit 2000 fl. Schein engagiren, betrieb mit verdoppeltem Eifer seine Singübungen, und erhielt nach Dreivierteljahren ohngefähr eine Stelle als erster Bassist an dem damals neu errichteten Theater zu Linz. Die erste Rolle, in welcher er hier auftrat, war die des Alidor in „Aschenbrödel". Er gefiel, und immer mehr, je länger und öfter er sang. Den 15ten September 1820, nachdem er sich in dem Jahre vorher in Linz mit der Sängerin Maria Becker (gest. zu Stuttgart am 2ten September 1834) verheirathet hatte, ward er als erster Bassist am Stadttheater zu Frankfurt a. M. angestellt. 1825 machte er von da eine mit den glänzendsten Erfolgen begleitete Kunstreise durch ziemlich ganz Deutschland, sang in Mainz, Stuttgart, Wiesbaden, Berlin ꝛc.; und 1833 eine nicht minder ruhmvolle zweite nach London, wo er 32 Mal in der deutschen Oper sang. Am 15ten September 1834 verließ er Frankfurt, um sein unter den vortheilhaftesten Bedingungen abgeschlossenes Engagement als Königl. würtembergischer Hof- und Cammersänger in Stuttgart anzutreten. — Von einer Schule, in oder nach welcher D. sich bildete, kann nie die Rede seyn; was und wer er ist, ward er nur durch sich selbst, sein von Natur eminentes Talent und seinen rastlosen Fleiß, womit er das Ziel der höchsten Vorbilder, wie eines Devrient, Zelli, Rubini, Tamburini, Haitzinger, einer Malibran, Pasta ꝛc., mit denen er frühzeitig schon einen freundschaftlichen und collegialischen Umgang pflegte, zu erreichen bemüht war. Während seines anderthalbjährigen Aufenthalts in Linz z. B. studirte er nicht weniger als 60 erste Parthien ein. Dies aber machte es ihm auch möglich, später weniger Zeit auf das sogenannte Lernen der Rollen verwenden zu müssen, vielmehr dieselbe zu noch weiterer Ausbildung seiner Stimme, und zwar ohne nachtheilige Ueberanstrengung, benutzen zu können, so daß es ihm gleichwohl nicht an dem fehlt, was man gewöhnlich unter Schule versteht, im Gegentheil er auch in dieser Hinsicht für einen der ersten Meister deutscher Gesangskunst angesehen werden darf und muß, was der Patriot gewiß eine eben so seltene als hoch erfreuliche Erscheinung nennt. Seine Aussprache ist deutlich, rein und accentvoll; seine Stimme weit von Umfang, reich an Klang, wohlthuend, würdig und fest an Character, biegsam, gleichmäßig und überaus kräftig und stark, so daß sie, an und für sich ein ätherischer Klang, und in jeder Form und Gestalt die schön geführte Sprache einer tief bewegten Seele, wie auf Adlersschwingen gleichsam sich zuweilen zu erheben scheint über den hoch begeisterten Chor des kräftig wirkenden Orchesters. Dabei nun noch unterstützt von einem angenehmen Aeußeren, einer hohen, in ihrer Haltung männlich-ernsten, würdevollen Gestalt, und dem, was Künstlergeist und ächte Künstlerbildung heißt, die dem scenischen Sänger so sehr nothwendig ist, darf er sich denn auch als Sarastro, Osmin, Pietro (in Auber's „Stummen"), Tell, Wallburg, Masferu, Podesta, Duca (in Paer's „Camilla"), Lysiar, Pizarro, überhaupt in allen großen und ersten Baßparthien, hinsichtlich der Action sowohl als des bloßen Gesanges, eines vollkommenen Gelingens seiner Darstellung gewiß halten. Wenige, sehr Wenige möchten seyn, die ihm in diesen und

dergleichen Rollen gleich kommen! — Betrachten wir dazu noch den Künstler Dobler zugleich als Mensch, so liegt nichts näher, als den so sehr seltenen lebenden Beweis in ihm zu erkennen, daß erst da, wo das Gute mit dem Schönen sich paart, die Kunst ihre höchste Vollendung erhält. Er ist ein ehrbarer, höchst menschenfreundlicher und bescheidener Mann; stets begriffen im weiteren Heranstreben zum Höheren und Höchsten. Man hat sich bemüht, seinen, nach contractlicher Uebereinkunft allerdings zu frühzeitigen Abgang von Frankfurt als einen großen Flecken in seinem, indessen durchaus achtbaren moralischen Character herauszustellen; doch nur einseitige Kenntniß der dabei obwaltenden Umstände kann so urtheilen; der besser Unterrichtete verdenkt es ihm keinen Augenblick, daß er vorzog, lebenslang in Diensten des Königs zu stehen, der ihm einst erlaubte, Landesvater ihn wieder nennen zu dürfen, und verkennt den Stolz nicht, den die Stuttgarter Hofbühne im Angesichte fremden Neides hegt auf seinen fortwährenden Besitz, und mit dem sich dankbar einer der immer gleich laute und ungetheilte Beifall des, von D's Gesang und Spiel stets hoch entzückten, Publikums. A.

Döbricht, Johanna E., s. Hesse.

Dobyherl, Joseph, Capellmeister des Kaiserlichen zweiten Feld-Artillerieregiments, in Wien stationirt, ist geboren den 13ten Juni 1779 zu Krasowitz, einem freien Dorfe in dem Kaurzimer Kreise des Königreichs Böhmen. Sein Vater, Franz D., Königl. Freisasse, erzog ihn zur Musik und für das Schulfach; in welchen Gegenständen er unter seinen Lehrern Nawratil, Doluzaleck, Johanis und dem tüchtigen Organisten Bubmik im Gesang, Clavier- und Orgelspiel, auf der Violine, so wie den meisten Blasinstrumenten gute Fortschritte machte. — Im fünfzehnten Jahre wurde er nach Enns in Oberösterreich geschickt, um die deutsche Sprache zu erlernen, und bei dem dortigen Thurnermeister (Stadtmusikus) in den Blechinstrumenten, Horn, Trompete und Posaune, sich recht zu vervollkommnen. Nach geendigter Lehrzeit begab er sich nach Wien, hörte den pädagogischen Curs, und behalf sich kümmerlich genug, bis er endlich an der Leopoldstädter Bühne die vacante Clarinettistenstelle erhielt, und sechs Jahre diesen Posten bekleidete. Nunmehr, entsagend dem früheren Entschlusse, studirte er unter den Meistern Heidenreich und Franz Tayber den Generalbaß und die Setzkunst, wurde von dem Kaiserl. russischen Großbotschafter Fürsten Kourakin, zwei Jahre über, bis zu dessen Abreise nach Paris, als Capellmeister angenommen; kam 1810 in das K. K. Hofburgtheater, und in die Privatcapelle des Fürsten von Lobkowitz; nach kurzer Frist aber erfolgte die Uebersetzung in das Hofopernorchester, woselbst er gegenwärtig noch als zweiter Clarinettist steht. Zugleich ernannte ihn der Inhaber des zweiten Artillerieregiments, Erzherzog Maximilian von Este, zu seinem Capellmeister (1811), und obschon er die Musik daselbst in einem sehr gesunkenen Zustande vorfand, so gelang es dennoch seinem Fleiße u. seinen vielseitigen Kenntnissen, dieselbe binnen Kurzem auf eine bedeutende Stufe zu erheben, und so zwar, daß sein Corps unter allen in der Kaiserl. Armee den ersten Rang einnimmt. Es versieht alle Dienste im Hofoperntheater, so oft eine Militärmusik auf der Bühne gebraucht wird; dadurch erhielten diese künstlerisch gebildeten Musiker häufig Gelegenheit, die ersten Gesangvirtuosen, eine Fodor, Colbran-Rossini, Lalande, Sonntag, Pasta, einen Rubini, David, Lablache, Tamburini, Ambrogi und viele Andere zu hören, und wurden dadurch in den Stand gesetzt, alle arrangirten Gesangscenen auch in demselben Geiste, in gleichem Geschmacke, und mit denselben Manieren und Ausschmückungen vortragen zu lernen. Alle diese Arrangements verfertigt D.

selbst mit großer Umsicht und bewährter Sachkenntniß; über hundert Lieferungen, theils Originalien, theils Uebersetzungen, cursiren bereits fast bei allen Regimentsmusiken der K. K. Armee, und sind ein bleibend gesuchter Handelsartikel für den Erzeuger geworden; sogar Rossini fand während seiner Anwesenheit in Wien so großes Wohlgefallen daran, daß er sämmtliche Partituren der aus seinen Opern in dieser Gestalt eingerichteten Pieçen in vollständigen Abschriften mit sich nahm. 18.

Docken, Döckchen, Ohren, Träger, sind die an beiden Seiten eines Wellenbretts in der Orgel befindlichen kleinen abgerundeten Hölzchen, welche die Stifte (Achsen) der Wellen tragen, zu welchem Zwecke sie in ihrer Mitte eine tief eingebrannte kesselförmige Vertiefung haben, in deren Mitte sich ein durch die Docke gehendes Loch (Dockenloch) befindet, worin die Wellenachsen sich, ohne zu schlottern und ohne sich zu drängen, bewegen können. Sie werden von hartem Holze gemacht und erhalten, um sie gehörig befestigen zu können, einen Zapfen, vermöge welches sie in das Wellenbrett fest eingelassen und eingeleimt werden. — Ueber die Docken in Clavierinstrumenten vergl. den Art. Springer.

Dockenloch, s. den vorhergehenden Artikel.

Doctor der Musik, lat. Doctor musices. Vergl. zuvor den Art. Titulatur. Academische Würden in der Musik zu ertheilen, ist eigentlich nur in England, und hier zwar auf den Universitäten Oxford und Cambridge gebräuchlich. Man hat dort zwei Grade derselben, nämlich einen Baccalaureus als den niedereren, und den Doctor der Musik als den höheren Grad. Andere Würden sind niemals ertheilt worden. Schon mit der Stiftung der Universität zu Oxford (886) durch König Alfred wurde zugleich auch dort ein öffentliches Lehramt der Musik errichtet, das Joannes Monachus zuerst begleitete; gleichwohl aber läßt sich nicht mit Gewißheit bestimmen, wann man anfing, Baccalauren und Doctoren der Musik zu creiren. Nach Anton von Wood's Geschichte der Universität Oxford sind dort die academischen Würden in der Musik zugleich mit den academischen Würden der vier Hauptfacultäten, also nach den Zeiten des Königs Heinrich II., entstanden. Zu welcher von den gewöhnlichen vier Hauptfacultäten man übrigens sowohl die Baccalauren als Doctoren der Musik von jeher gerechnet hat, ist ebenfalls nicht entschieden. Schelgwig in seiner „Cynosura consc" quaest. 19. rechnet sie zu der theologischen, Georg Pasch hingegen in seinen „Antiquitäten" zu der philosophischen Facultät, was auch das wahrscheinlichste ist. Daß die Baccalauren und Doctoren der Musik von jeher mit allen den übrigen graduirten Personen der vier Facultäten gleichen Rang und auch das Recht hatten, besondere Ehrenkleider zu tragen, unterliegt keinem Zweifel. Früher hielt es sehr schwer, eine der genannten academischen Würden in der Musik zu erhalten. Nach den Statuten der Universität Oxford mußte derjenige, welcher die musikalische Doctorwürde erlangen wollte, schon vorher als Baccalaureus graduirt worden seyn. Zur Erlangung dieses niedereren Grades ward erfordert, daß man sieben Jahre lang die theoretische und practische Musik studirt und von bewährten Kennern eigenhändig geschriebene Zeugnisse seiner Fähigkeiten aufzuweisen hatte. Darnach mußte man ein fünfstimmiges Singstück mit Instrumentalbegleitung componiren und öffentlich aufführen. Um endlich dann auch noch Doctor zu werden, mußte man das Studium der Musik noch fernere fünf Jahre fortsetzen, und nach Verlauf derselben wiederum hinlänglich befriedigende Zeugnisse aufzuweisen haben. Einer der ältesten, wo nicht der älteste Doctor der Musik war John Hamboys (1740). Später

wurden auch ausländische Künstler zur Bewerbung um eine solche academische Würde in der Musik zugelassen, und im Falle eines besonderen Verdienstes auch wohl dazu eingeladen. Die ersten deutschen Componisten, welche sich einer solchen Auszeichnung zu erfreuen hatten, waren Friedrich Hartmann, Graf, und Joseph Haydn, denen später auch noch mehrere andere folgten, namentlich in neuerer Zeit, wo alle jene Strenge in der Ertheilung dieser academischen Würde aufgehört, und man auch in Deutschland angefangen hat, ausgezeichneten Tonkünstlern das Diplom eines Doctors der Musik zu ertheilen. Die erste deutsche Universität, welche sich darin hervorthat, und auf eine eben so erfreuliche als ehrenvolle Weise eine hohe Achtung vor der schönen Kunst der Musik u. dem, der sich zu einem Meister in ihr gebildet hat, an den Tag legte, war die vereinte Friedrichs-Universität Halle-Wittenberg. Sie ertheilte Spontini und auch Friedrich Schneider (1829) das Diplom eines Doctors der Musik. Ihr folgte die Universität Leipzig, die gleichfalls den letztgenannten verdienten Meister (1830) mit einem solchen Diplom beschenkte. Die Würde eines Baccalaureus der Musik ist in Deutschland gar nicht gebräuchlich, und hat auch in England schon seit geraumer Zeit aufgehört. Ebenso auch ist hier in Deutschland die Würde eines Doctors der Musik noch viel seltenere als dort in England, und daß sie dies auch fernerhin bleibe und nur dem wirklichen Verdienst ertheilt werde, ist um ihres eigenen Ansehens willen sehr zu wünschen. So lange sie die Eigenschaft einer blos freiwillig ertheilten oder rein geschenkten Auszeichnung behält, glauben wir das voraussehen zu dürfen, und können es daher auch nur gut heißen, daß man selbst in England derzeit nach und nach immer weniger Veranlassung zu einer förmlichen Bewerbung um solche Würden giebt, als vielmehr dieselben ebenfalls nur zur freiwilligen Belohnung und Auszeichnung des besonderen Verdienstes u. Genie's gebraucht. D.

Dodecachord und Dodecachordon — zwölfsaitig, der Zwölfsaiter.

Docf od. Doeff — die veraltete Benennung einer vierfüßigen Principalstimme. In einigen alten Orgelwerken findet sich dieselbe auch unter dem Namen Döff. Welche von diesen drei Bezeichnungen die richtigere ist, kann nicht entschieden werden.

Döhler, Theodor, ein ausgezeichneter Pianist und Cammervirtuose des Herzogs von Lucca, geboren den 20. April 1814 in Neapel, woselbst sein Vater als Sprachmeister ansäßig war. Der kaum 7jährige Knabe stand immer sehnsuchtsvoll am Claviere, wenn seine ältere Schwester Unterricht erhielt, und bat inständigst, auch Theil daran nehmen zu dürfen; die Eltern hatten aber wenig Lust hiezu, da er in den meisten Dingen ziemlich unbeholfen sich zeigte; endlich drang dennoch sein unablässiges Flehen durch; der Lehrer erkannte bald in der ungemein leichten Auffassungsgabe ein entschiedenes Musiktalent, und der kleine Theodor übertraf binnen 6 Monaten das Schwesterchen, obwohl dieses volle zwei Jahre im Lehrcurse voraus hatte. — Weil indessen in der wunderherrlichen Parthenope die guten Claviermeister nicht allzu häufig sind, so wurden diese fünfmal gewechselt, bis zuletzt C. M. von Webers Zögling, Julius Benedict, als der Rechte erschien, und seinen lernbegierigen Schüler auf eine solche Stufe brachte, daß er mit ihm, 13 Jahre zählend, im Theater del fondo das erste Mal schon öffentlich spielte. — Als 1829 D's Vater von dem Herzoge von Lucca zum Lehrer des Erbprinzen berufen ward, übersiedelte die ganze Familie in die Residenz, und wenige Monate darauf nach Wien, welches dem nach

dem Höchsten strebenden Kunstjünger zum gelobten Lande wurde; denn dort erreichte er das Ziel seiner Wünsche, und kam in Carl Czerny's Schule, um aus ihr selbst als Meister hervorzugehen; — dafür erkennt ihn wenigstens der musikalische Areopag der allerdings competenten Kaiserstadt, und auch sein trefflicher Mentor verweigert ihm nimmer dies ehrenvolle Zeugniß. — Im 17ten Jahre hatte D. das Glück, vom Herzoge zum Titular-Cammervirtuosen ernannt zu werden, trat nach drei Jahren in wirkliche Dienste, und begleitet gegenwärtig seinen gnädigen Herrn auf Reisen, und dem Wechselaufenthalte in Italien und Deutschland. — Da er sich auch, unter Sechter, mit der Generalbaßlehre und durch eigenes Studium mit der Setzkunst befreundete, so hat er bisher von seinen Compositionen sieben Werke im Stiche herausgegeben, welche mit Beifall aufgenommen wurden; nämlich: 4 Parthien Variationen über Thema's aus den Opern „Zampa", „Straniera", „Montecchi" und „Norma"; ein brillantes Rondeau auf die Melodie des Trinkchors aus „Zampa"; eine Fantasie über Motive aus „Robert le Diable", und ein großes, der Königin von Neapel gewidmetes Pianoforte-Concert. — d.

Doiflöte, s. Doppelflöte.

Doisy, Lintant, Professor der Guitarre, auch Musikalien- und Instrumentenhändler zu Paris, vor einigen Jahren daselbst gestorben, stand sowohl als Lehrer, wie als Virtuos und Componist für sein Instrument bei seinen Landsleuten in hohem Ansehen. Seine Compositionen, die, an der Zahl ungefähr 50, in allerlei Solo's, Duetten und Terzetten für die Guitarre bestehen, waren von ihrem ersten Erscheinen an Lieblingsstücke der Dilettanten, und einige davon haben sich auch bis auf den heutigen Tag noch in solchem Werthe erhalten, wie z. B. op. 4, drei Trio's für Guitarre, Violine und Viole; op. 9, drei Duette für Guit. u. Fl.; op. 14, drei dergl. für Guit. u. Viol.; op. 18, drei leichte Sonaten mit beliebiger Violinbegleitung; op. 28, Var. für Guit. allein; dann seine Sammlungen von Romanzen und Arien mit Guitarrebegleitung, und endlich seine Potpourri's und vielen Tänze, sowohl für Guitarre allein, als mit Begleitung der Flöte oder Violine. Virtuosen spielten besonders gern sein Concert (in G) mit Begleitung von zwei obligaten Violinen, Alt und Baß, und auch ein anderes mit derselben Begleitung (in E). In Deutschland verbreitete sich sein Ruf zuerst (1801) durch seine „Principes généreaux et raisonnées de la Guit." u. s. w., von welchen alsbald nach ihrem Erscheinen zu Paris (in eigenem Verlage) die Breitkopf-Härtelsche Handlung in Leipzig eine deutsche Uebersetzung veranstalten ließ unter dem Titel „Allgemeine Grundsätze für die Guitarre, dieselbe leicht und vollständig spielen zu lernen" ꝛc. Das Werk besteht aus zwei Theilen; der erste enthält in 20 Capiteln die Lehre des Guitarrespiels und eine Abhandlung über die verschiedenen fünf- und sechssaitigen Guitarren nebst ihren Abbildungen, der zweite oder practische enthält durchaus Uebungsstücke. Um des hohen Preises willen (24 Frcs.), der dem Werke in seiner allgemeinen Verbreitung hinderlich war, veranstaltete der Verfasser einen Auszug daraus unter dem Titel „petite méthode de Guitarre avec des airs" (7 Frcs. 50 Ct. und ohne die letzteren 2 Frcs.). Von den obgenannten practischen Werken erschienen in Deutschland sehr wenige (Nachdruck abgerechnet), die meisten davon wurden in Paris theils von ihm selbst, theils von Nadermann und Anderen verlegt.

Dolcan auch Dolcanflöte, Dolcean und Dolce, siehe Dolcian.

Dolce (abgek. dol.) oder **dolcemente** (Adv.) und **con dolcezza** (ital. u. ausgespr. doltsche, doltschemente und Doltschezßa) — süß, angenehm, sanft, mit Zärtlichkeit. Es stimmt diese Vortragsbezeichnung, die wohl eine der ältesten technischen Kunstausdrücke ist, ziemlich mit **amabile** (s. dies.) überein, und es gilt daher auch hier zu ihrer Erklärung dasselbe, was schon unter jenem Artikel bemerkt worden ist: sie verlangt einen angenehmen, lieblichen, und daher gebundenen und sanften Vortrag der Töne. Auf einzelne Noten kann sich dieser Ausdruck nie beziehen, sondern immer nur auf ganze Passagen oder wenigstens doch einzelne Stellen von einigem (größeren oder kleineren) Umfange. a.

Dolce suono ist nach Prätorius III. p. 38 ein **Fagott**.

Dolcezza, s. den Art. **Dolce**.

Dolcian, auch **Dolcan**, **Dolcanflöte**, **Dolcean**, **Dolce**, **Dolciana** und **Dolceno**, eine sehr zartklingende Orgelmanualstimme, die aber nicht mit **Dulcian** (s. dies.), wenn gleich diese Benennung mit dem ital. Worte **Dolcino** gleichbedeutend ist, verwechselt werden darf. Ihre Pfeifen unterscheiden sich von allen übrigen metallenen Labialpfeifen dadurch, daß sie in Form umgekehrter Kegel aufgestellt werden. Von Zinn werden sie am zweckmäßigsten gearbeitet. Sie erhalten einen engen Aufschnitt, eine sich um ein Weniges nach oben hin erweiternde, mittlere Prinzipalmensur und sanfte Intonation. Diese Stimme wird zu 8 und 4′ gearbeitet; in letzterer Größe steht sie in der Orgel zu Mirow in Meklenburg-Strelitz. Hie und da, und zwar um ihr einen so kräftigen Ton zu geben, daß sie auch in großen Kirchen als einzelne Stimme wirksam würde, gab man ihr zwei Aufschnitte, was aber unnütz ist, da sie in großen Kirchen, wenn zu besorgen wäre, daß sie nicht überall in derselben deutlich vernommen werden könnte, nur einer etwas stärkeren Intonation bedarf.

Dolente oder **dolentemente** (ital.) — klagend, wehmüthig; bezeichnet einen höheren Grad des **doloroso** oder **con dolore**. a.

Doles, Johann Friedrich, unzweifelhaft einer der würdigsten und verdientesten Kirchencomponisten und Lehrer seiner Zeit, wurde geb. 1715 (nicht 1716) zu Steinbach im Herzogthume Meiningen, und studirte in Leipzig Theologie, wozu er sich auf dem Gymnasium zu Schleusingen die nöthige Vorbildung erworben hatte. Hier erhielt er auch den ersten gründlichen Unterricht in der Musik, namentlich im Clavier-, Orgel- und auch Violinspiele; in Leipzig ward er in der Composition ein Schüler von Seb. Bach, was man freilich an dem Style seiner späteren Werke nicht bemerkt, da diese in einer ganz anderen und zwar weltlicheren, allgemeiner wohlgefälligen Gestalt, und auf einem ganz anderen, nämlich weniger kunsttiefen, mehr populären Gebiete erscheinen, als in welcher und auf welchem Bach die seinigen schuf. Nur die Gründlichkeit, mit welcher er arbeitete, und die Reinheit seines Satzes bleiben immerhin eine Folge des Unterrichts jenes großen Altmeisters; auf seinen eigentlichen Compositionsstyl selbst war vielleicht sein gleichzeitiger häufiger Besuch der Opern, welche der Dresdner Hof zu Hubertsburg veranstalten ließ, und der selbstthätige Antheil, welchen er bisweilen an der Ausführung der darin vorkommenden Chöre nahm, von wirksamerem Einflusse. 1744 ward er Cantor zu Freiberg. Hier componirte er 1749 das Singspiel, welches zu dem berühmt gewordenen Streite mit dem Rector Biedermann, an dem selbst Mattheson noch, außer einigen Anderen, in seiner „Panacea" Theil nahm, die Veranlassung gab. Biedermann nämlich hatte jenes Singspiel zur Feier des Andenkens an den

30jährigen Krieg veranstaltet; der außerordentliche Beifall, den D's Composition fand, brachte ihm nicht weniger als 1500 Thlr. ein; gleichwohl schickte er diesem armen Cantor nur 30 Thlr., die derselbe natürlich nicht annahm. Um sich dafür, und hauptsächlich wegen der mancherlei darüber entstandenen bösen Nachreden, zu rächen, schrieb er ein Programm „de vita musica" (Freib. 1749), worin er beweisen wollte, daß musice vivere (musikalisch leben) nichts anderes heiße als liederlich leben. Eine öffentliche Vertheidigung der Ehre des musikal. Lebens überließ D. Anderen, und natürlich traten auch nicht wenige rüstige Männer mit Schriften aller Art in die Schranken, die Biedermann in die größte Verlegenheit brachten. D. stieg dadurch noch mehr in der Achtung des Publicums. 1756 erhielt er den Ruf nach Leipzig als Cantor an der dortigen Thomasschule und Musikdirector an den beiden Hauptkirchen. Daselbst starb er am 8. Febr. 1797, nachdem er 1789 Alters u. Schwächlichkeits halber pensionirt worden war, und wenige Jahre vor seinem Tode das Glück (wie er es nannte) noch einmal genossen hatte, seinen Freund Mozart einige glückliche Tage bei sich, im Kreise seiner Familie, verleben zu sehen. Seinen außerordentlichen Fleiß in der Kirchencomposition beweist wohl am besten der Umstand, daß er als Musikdirector an zwei großen Kirchen meistens nur seine eigenen Compositionen u. wo möglich immer neue aufzuführen pflegte. Hauptsächlich bestehen dieselben in Chorälen, Motetten u. Psalmen, von denen er die ersteren gewöhnlich ganz durch setzte, nach Kühnau's Manier. Daher haben wir von ihm Choräle, die aus Recitativen, Arien, Duetten und Chören bestehen, und viele davon gefielen zu seiner Zeit mehr als die gewöhnl. Kirchencantaten. Unter den Psalmen zeichneten sich besonders der 46ste (der einzige, der gedruckt worden ist), 2te, 16te, 23ste, 33ste, 81ste, 85ste, 100ste und 111te aus. Dann schrieb er, als Leitfaden bei seinem eigenen Unterrichte, der musterhaft war, „Anfangsgründe im Singen"; „Melodien zu Gellerts geistl. Oden, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, zur Privat- und öffentlichen Andacht, vierstimmig u. f. Clavier mit beziffertem Baß gesetzt" (Leipzig 1761); „vierstimmiges Choralbuch, oder harmonische Melodiensammlung für Kirchen, Schulen ꝛc." (Leipzig 1785); „Neue Lieder von Fuchs" (ebend. 1750); „Cantate über Gellerts Lied: Ich komme vor dein Angesicht ꝛc., mit kleiner Orchesterbegl., aber auch im Clavierauszuge, und Mozart und Naumann gewidmet" (ebend. 1790, seine Abschiedscantate, als er 1789 feierlichst in Ruhestand versetzt wurde); „Singbare und leichte Choralvorspiele für Lehrer und Organisten" (in mehreren Heften, jedes 8 Vorspiele enthaltend, ebend. 1795—1797); Passion nach Marcus, und eine andere nach Lucas; ein Passions-Oratorium; „Oda: Salvete vos"; ein deutsches Magnificat; zwei Messen; ein Kyrie und Gloria, und dann noch eine große Menge von Kirchen- und Gelegenheitscantaten, die aber alle, nebst jenen letztgenannten Werken nicht im Drucke erschienen, und daher zum größten Theile verloren gegangen sind. Auf der Thomasschule zu Leipzig befinden sich noch mehrere von seinen hinterlassenen Manuscripten. — Sein einziger Sohn, Johann Friedrich D., geb. zu Freiberg am 26. Mai 1746, durfte nach dem väterlichen Willen die Musik nicht zu seinem eigentlichen Brodstudium wählen, obgleich er schon frühzeitig viel Lust dazu zeigte, und als Knabe namentlich sich durch eine sehr schöne Discantstimme, die er bei der Friedensfeier 1763 in der Thomaskirche zu Leipzig zum letzten Male hören ließ, bewundernswerth auszeichnete. Auf den Schulen zu Freiberg und Leipzig vorbereitet studirte er von 1764 an zu Leipzig und Erlangen die Rechte, ward 1776 Doctor derselben, und kurz

darauf Substitut in der juridischen Facultät zu Leipzig, als welcher er auch hier, in Folge eines zu Erlangen gethanen unglücklichen Falles, noch vor dem Vater, am 16. April 1796 starb. So zeigte er sich eigentlich niemals anders denn als Dilettant, immer jedoch des ehrenvollsten Andenkens würdig. Er spielte fertig und geschmackvoll Clavier; componirte auch mehrere Sonaten und Solo's für sein Instrument, von denen mehrere bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig erschienen, die „Poststationen des Lebens", Gedicht von Langbein (ebend. 1795), und ein großes Claviérconcert, welches er im Manuscript hinterließ, und war endlich ein vortrefflicher Sänger (Bassist), als welcher er öfters, wenn seine Kränklichkeit es zuließ, in Privatconcerten Leipzig's musikal. Publicum ergötzte. Th.

Dolkanflöte, s. Dolcian und Dolzflöte.

Dolore — Schmerz, con dolore — mit Schmerz, oder doloroso und dolorosamente — schmerzhaft, schmerzlich; verlangt als Vortragsbezeichnung hauptsächlich ein Hervorheben und verweilendes Schleppen der Vorhalte und dissonirenden Accent-Noten. Wie der betrübte Mensch länger verweilt bei dem Gegenstande seines Schmerzes, und erst gleichsam nach einem vollständigen Erkennen und Empfinden desselben zu einem anderen, tröstenden und erfreulicheren übergeht, so geschieht auch der Ausdruck dieses inneren Zustandes durch Töne: man hebt den characteristischen Ton durch eine schärfere Intonation merklich hervor, verweilt darauf so lange als möglich und bindet ihn schleppend an die langsamer folgende an. Indessen gehört zu dem vollkommnen Gelingen eines solchen Vortrags viel Geschmack und ein fein gebildetes, tiefes Gefühl. a.

Doloroso, s. den vorhergehenden Artikel.

Dolzflöte, auch deutsche Flöte (Flute allemande), ist eigentlich eine veraltete Art der Queerflöte mit 6 offenen (und einem mit einer Klappe bedeckten) Tonlöchern, die sich von der jetzt gebräuchlichen Flöte nur dadurch unterschied, daß sie innerhalb des Mundloches einen Kern hatte, wie die bekannte Flöte à bec. Ihr Tonumfang erstreckte sich von dem eingestrichenen d bis zum dreigestrichenen g, alle dazwischen liegenden Intervalle chromatisch durchgehend, wie bei der jetzt noch gebräuchlichen gemeinen D-Flöte. Neuerer Zeit aber pflegt man hie und da auch die derzeit im Gebrauch stehende, sogenannte moderne Flöte die deutsche Flöte oder Dolzflöte zu nennen. Mit welchem Recht? mag hier ununtersucht bleiben. Der Art. Flöte enthält das Nähere darüber. — Als Orgelstimme, als welche sie auch Dolcanflöte, Flauto dolce, Flûte douce, Flûte amour, Angusta und Flauto amabile heißt, ist die Dolzflöte eine 8-, auch mitunter 4füßige offene Manual- und Labialstimme, deren Ton dem der veralteten Queerflöte (deutsche Flöte) gleichkommen soll und ihres sanften Tones wegen auch Süßflöte genannt wird, unter welchem Namen sie auch, so wie unter der Benennung Flûte allemande, in alten Schriftstellern unter Dulce flût, Dulce floit, oft vorkommt. Ihre Pfeifen werden von hartem Holze gemacht, und erhalten eine sehr schwache Intonation, daher wenig Luftzufluß, enge Mensur und mittelmäßig hohen Aufschnitt. Als Quintenstimme steht sie in einer Orgel zu Dresden unter der Benennung Quinta dulcis 6'. Zu 16', als wozu sie sich wenig eignet, heißt sie Flautone. Werkmeister nennt sie Tibia angusta.

Domenicuzzi Reali, Sopransänger, Castrat, derzeit zu Lissabon lebend, wurde geb. zu Rom 1804. Ein unglücklicher Fall, den er in

früheſter Kindheit that, machte ſeine Operation nöthig. Außer einer vortrefflichen Stimme ſoll er eine ſeltene Kunſtfertigkeit beſitzen, die er ſich durch den Unterricht der berühmteſten Meiſter in dem Michaelishospitale zu Rom erwarb. Bis zu ſeinem 17ten Jahre blieb er in Rom, und erſt 1821 machte er eine Reiſe nach Neapel, von wo er ſich dann 1822 nach Liſſabon wandte. Ueberall, wo er ſang, war ſein Beifall außerordentlich. 1825 ging er durch Spanien nach Italien zurück, ohne jedoch in jenem Lande öffentlich aufzutreten. Rom war damals unerſchöpflich in ſeinem Lobe; nichts deſto weniger verließ er es 1826 wieder, um auf's neue die Portugieſen mit ſeinem Geſange zu entzücken. In Deutſchland iſt ſein Name bis jetzt noch ganz unbekannt.

Dömeny, Alexander von, ſiehe Literatur und Ungariſche Muſik.

Dominante, herrſchender Ton, von den älteren Tonlehrern auch quinta toni genannt, iſt der fünfte Ton der Leiter einer Tonart, in ſofern derſelbe als Grundton, Grundbaß eines Accordes betrachtet wird, und führt dieſen Namen darum, weil dieſer fünfte Ton mit ſeinen Accorden nächſt der Tonica, dem Grundtone und Centralpuncte einer Tonart, vor allen anderen Tönen und ihren Accorden in derſelben Tonart der bei Weitem vorherrſchendſte iſt. — Dominantenaccord heißt der Inbegriff aller der Accorde, welche ihren Sitz auf der Dominante haben. Der Dreiklang der Dominante iſt ſowohl im Moll- als im Dur-Tongeſchlechte groß. Der Septimen- und der Nonenaccord der Dominante ſind die Stämme und Vorbilder für alle anderen gleichnamigen Accorde ihrer Tonart, ſ. d. Art. Stammaccord und Nachbildung. Der Dominantſeptimenaccord, welcher in beiden Tongeſchlechtern gleich iſt, beſteht außer dem Grundtone aus großer Terz, großer Quinte und kleiner Septime und ſpielt insbeſondere bei der Ausweichung (ſ. dieſ.) und den Cadenzen oder Tonſchlüſſen eine wichtige Rolle. Der Dominantnonenaccord des großen Tongeſchlechts weicht dadurch von dem des kleinen Tongeſchlechts ab, daß jener eine große, dieſer eine kleine None enthält. — Die Terz der Dominantenaccorde iſt das subsemitonium modi, der ſteigende Leitton (ſ. d.) der Tonart. Bei der natürlichen Cadenz folgt auf einen Dominantenaccord jedesmal der Tonicadreiklang als Auflöſung (ſ. Septimenaccord). — Die Tonart der Dominante iſt mit der der Tonica zunächſt verwandt, weshalb auch zu ihr zunächſt und am häufigſten ausgewichen wird. In manchen Tonſtücken iſt die Ausweichung nach der Tonart der Dominante an gewiſſen Stellen ſtereotyp geworden und dieſelbe gehört gewiſſermaßen mit zu ihrer Form. So wendet ſich die Modulation in der erſten Abtheilung des erſten Hauptſatzes einer Sonate oder Sinfonie, wenn derſelben eine Durtonart zum Grunde liegt, jedesmal nach der Tonart der Dominante und die Abtheilung ſchließt meiſtens mit derſelben. Eben ſo kommen dieſe Schlüſſe auf der Dominante ſtehend in der älteren Arien- und Concertform vor. Wird ein Schluß auf der Dominante gemacht, ohne daß förmlich nach der Tonart der Dominante ausgewichen iſt, ſo nennt man denſelben halbe Cadenz (ſ. d.). — Sehr oft gebraucht man das Wort Dominante in einem eingeſchränkten Sinne, indem man darunter vorzugsweiſe den fünften Ton der Tonart verſteht, welche hauptſächlich einem Tonſtücke zum Grunde liegt. Um jedoch dieſe Dominante von derjenigen der Tonart zu unterſcheiden, in welche ausgewichen iſt, ſo pflegt man dieſe die toniſche Dominante zu nennen. Nächſt dem erſten und fünften Tone iſt noch der vierte Ton einer Tonart mit ſeinem Dreiklange (Septimen- und

Nonenaccord der vierten Stufe sind, hauptsächlich wegen der Unvollkommenheit der Auflösung, selten im Gebrauch) in einer jeden Tonart vorherrschend. Diesen vierten Ton hat man daher in dieser Beziehung Unterdominante oder Subdominante genannt, in deren Gegensatze man den fünften Oberdominante zu nennen pflegt. Ist jedoch von Dominante schlechtweg die Rede, so versteht man darunter stets den fünften Ton einer Tonart. Im großen oder Dur-Tongeschlechte ist der Dreiklang der Unterdominante, wie der der Tonica und Dominante, ein großer; und vielleicht liegt darin, daß nur diese drei Dreiklänge groß, die der übrigen Stufen aber klein und vermindert sind, also einen weniger befriedigenden Eindruck hervorbringen; ferner darin, daß in jenen drei Dreiklängen sämmtliche Töne einer Tonart enthalten sind, durch ihre harmonische Verbindung also eine vollständige Vorstellung von der Tonart selbst gegeben werden kann — vielleicht liegt in diesen beiden Umständen der Grund, daß die drei Dreiklänge, der der Tonica, der Dominante und Unterdominante, die vorherrschenden sind (s. Tonschluß). Im kleinen Tongeschlechte ist zwar der Dreiklang der Unterdominante klein, so wie der der Tonica; daß aber auch hier die Accorde der Tonica, Dominante und Unterdominante die vorherrschenden sind, erklärt sich aus dem Umstande, daß das ganze kleine oder Moll-Tongeschlecht als eine Nachbildung (s. d. Art.) des großen oder Dur-Tongeschlechts zu betrachten ist, in der sich Alles analog gestaltet. — Die Unterdominante wird von älteren Tonlehrern auch quarta toni genannt. H.

Dominanten-Accord, s. den vorhergehenden Artikel.

Domnich. Der Vater der berühmten Waldhornisten-Familie dieses Namens, hieß Friedrich D. und war Hofhornist zu Würzburg, wo er gegen das Jahr 1790 starb. Er war zugleich der Lehrer seiner, als Hornvirtuosen noch ausgezeichneteren, Söhne. Der älteste von diesen, Jacob D., wurde geb. 1758 zu Würzburg und fing nach dem Willen des strengen Vaters sehr früh an, sein Instrument zu üben. Natürliches Talent und Fleiß, der freilich öfters ein minder freiwilliger gewesen seyn soll, ließen ihn in seiner Jugend bis zum Erstaunen rasche Fortschritte machen, die ohnfehlbar den höchsten, bis auf ihn noch nicht gekannten Grad von Kunstfertigkeit erreicht haben würden, wären ihm nicht ein zügelloser Hang zu unsteter Lebensweise, und ein unbeugsamer, leichtfertiger Sinn, die überall, wo sie sich zeigen, von den traurigsten Folgen sind, stets hinderlich in den Weg getreten. So entwich er als 13jähriger Knabe schon heimlich aus dem elterlichen Hause, aus Furcht vor einer väterlichen Züchtigung und im Vertrauen auf seine Geschicklichkeit. Er ging damals nach Fulda, wo er, nach abgelegter Probe, auch sogleich als Hofhornist angestellt werden sollte; doch schien ihm der dasige Hof nicht glänzend genug, und so dankte der Knabe für die angetragene Ehre, das schwärmende Leben auf Reisen, auf welchen es ihm jedoch manch' Mal nicht zum Besten ergangen seyn mag, vorziehend. Später ging er nach Amerika; 1806 war er in Philadelphia. Ueber seine späteren Schicksale fehlen die Nachrichten. — Der zweite und ohnstreitig würdigste, den der Vater auch seinen Stolz zu nennen pflegte, Heinrich D., wurde geb. zu Würzburg 1760, mußte ebenfalls sehr früh anfangen, Horn zu blasen, und machte auch nicht weniger als sein älterer Bruder die erfreulichsten Fortschritte. Schon als zwölfjähriger Knabe blies er am Würzburger Hofe mit Beifall, und schrieb bereits mehrere gern gehörte Hornconcerte, auch eins für die Altviole. Die fehlgeschlagene Hoffnung, von dem Fürsten eine Unterstützung zu seiner wei-

tern Ausbildung zu erhalten, ward Veranlassung, daß er bald darauf nach Mainz in die Dienste des Grafen von Elz ging, wo ihm jedoch nicht die Behandlung zu Theil ward, auf welche er als junger Künstler Anspruch machen konnte. Nach kurzem Aufenthalte verließ er daher auch diese Stelle, und wanderte auf's Gerathewohl nach Paris. Hier fand er bei dem berühmten Punto Unterstützung und Beistand, und die Gelegenheit, welche sich ihm bei demselben zur weitern Ausbildung darbot, wußte er so gut zu benutzen, daß sein Ansehen als Hornvirtuos und Componist von Tage zu Tage stieg. Mit der Errichtung des Conservatoriums zu Paris ward er daselbst als erster Professor des Horns angestellt, welches Amt er auch eine lange Reihe von Jahren rühmlichst verwaltete. Mehrere der ausgezeichnetsten unter den jetzt lebenden Horniſten sind in seiner Schule gebildet worden, und bis auf Dauprat war seine „Méthode de premier et second cor" die beste Hornschule, welche man hatte. Und ebenso fanden auch seine zahlreichen Compositionen, sowohl für Horn als andere Instrumente, die regste Theilnahme. Sie bestehen in Concerten, Duetten und Quartetten, Variationen, Romanzensammlungen u. s. w., und sind, gegen 50 an der Zahl, größtentheils sehr zweckmäßige Schulstücke, in denen das Moderne auf eine nicht nachtheilige Weise das eigentlich Classische zu beherrschen weiß, hauptsächlich indem es weit seltener als bei allen übrigen französischen Componisten der Reinheit des Satzes hindernd in den Weg tritt. Man erzählt von diesem D., daß er ein höchst leidenschaftlicher Mann gewesen sey, dessen Neid kein Mittel verschmäht habe, alle nicht unter, sondern neben ihm aufblühenden Talente, wenigstens hinsichtlich ihres öffentlichen Rufes, wo möglich gleich im Keime zu ersticken; und die Thatsache, welche wir unter dem Artikel Brun erzählt finden, läßt uns keinen Anstand nehmen, auch hier einen solchen nimmer zu billigenden Characterzug, der sich wie ein schwarzer Faden durch's ganze Leben eines sonst achtungswerthen Künstlers hinschlängelt, zur Warnung wenigstens nacherzählend zu rügen. — Der dritte Sohn, Arnold D., seiner Zeit nicht weniger als seine Brüder als Horniſt berühmt, wurde geb. zu Würzburg 1764, ging später nach Meiningen, wo er gegen 1803 als erster Herzogl. Hof-Waldhorniſt angestellt wurde, und Ende des Jahres 1827 starb. Ein nicht zu übersehender Vorzug, den man ihm vor seinen Brüdern einräumt, war sein höchst liebenswürdiger Character. Er war ein heiterer, menschenfreundlicher Mann, und daher von allen seinen Umgebenen sehr hochgeachtet. Als Componist ist er nicht bekannt geworden; und als Virtuos zeichnete er sich weniger durch technische Kunstfertigkeit, als vielmehr durch einen schönen angenehmen Ton und einen wahrhaft gefühlvollen Vortrag rühmlichst aus.

Don (franz. eigentl. Le don oder lat. Merula, deutsch Nachtigallenzug, auch Nachtigallenschlag, Vogelgeschrei oder Vogelgesang genannt), eine Spielerei, unwürdig in einer Orgel zu seyn, wurde vom Orgelbauer C. E. Friederici zu Gera in der Mitte des 18ten Jahrhunderts erfunden und von ihm zuerst in die Orgel zu Merane in Sachsen, seiner Vaterstadt, gestellt, der er damit ein Geschenk machte, und deshalb von ihm Don genannt wurde. Späterhin erhielt dieser Zug obige Namen, unter denen er noch hie und da anzutreffen ist und unter welchen er oft in älteren Schriften vorkommt. Der Zug besteht aus einem neben der Windlade angebrachten kleinen Kessel, auf dessen Deckel 4 bis 8 sehr kleine, nicht eingestimmte Labialpfeifen eingelöthet sind; derselbe wird zur Hälfte mit Wasser gefüllt, und eine Conducte, vor welcher ein Sperrventil liegt, führt, wenn dies geöffnet wird, Wind in den Kessel, der das Wasser

in Bewegung setzt, u. worauf dann die Pfeifen von der so bewegten Luft zur Ansprache gebracht werden, die zitternd ist und einige Aehnlichkeit mit dem Zwitschern der Vögel hat. Noch vor wenig Jahren fand der Verfasser dieses den Zug in der Orgel zu Cönern unweit Magdeburg.

Donat. Die Geschichte erzählt von drei berühmten Orgelbauern dieses Namens. Der älteste, **Christoph D.**, lebte um die Mitte des 17ten Jahrhunderts in Leipzig, und hat mehrere große Werke erbaut, die noch jetzt von seiner Geschicklichkeit in der Orgelbaukunst zeugen. — Der **zweite**, dessen Vorname nicht bekannt geworden ist, lebte zu Ende des 17ten Jahrhunderts in Zwickau. Ein Werk seiner Kunst steht in der Schloßkirche zu Eisenberg im Altenburgischen mit 21 Stimmen für zwei Manuale und Pedal. — Der **dritte**, dessen Vornamen wir ebenfalls nicht angeben können, der höchst wahrscheinlich aber ein Bruder des vorhergehenden war, lebte zu Anfange des 18ten Jahrhunderts in Altenberg im Erzgebirge, wo er, und in der Umgegend, mehrere neue Orgeln erbaute.

Donato, Baldassaro, Capellmeister an der St. Marcuskirche zu Venedig im 16ten Jahrhunderte, Vorgänger Zarlini's, und einer der berühmtesten Contrapunctisten seiner Zeit, von dessen Werken auf mehreren italienischen Bibliotheken noch viele mehrstimmige Canzonen, Madrigalen, Motetten, Magnificaten ꝛc. aufbewahrt werden. Auch in Burney's Geschichte Bd. 4 pag. 216 findet sich ein vierstimmiger Gesang von seiner Arbeit, und ebenso hat Friedrich Lindner in seine „Gemma musicalis" Thl. 2 (1589) und Thl. 3 (1590) verschiedene kleinere Compositionen von ihm aufgenommen. Ein vollständiges Verzeichniß von seinen noch vorhandenen Werken liefert Walther und Gerber in seinem alten und neuen Tonkünstler-Lexicon. Auf der Bibliothek zu München befinden sich davon eine Sammlung vierstimmiger, und eine andere fünf- und sechsstimmiger Madrigalen, die 1559 und 1568 zu Venedig erschienen.

Donfridus, Joannes, Schulrector zu Rottenburg am Neckar und zugleich Musikdirector an der dasigen Martinskirche in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, erwarb sich hauptsächlich durch die Sammlung aller guten Kirchensachen ein namhaftes Verdienst um den damaligen Zustand der Kirchenmusik in seinem Lande. So erschienen von ihm ein „Promptuarium musicum" in 3 Thln. (Straßburg 1622—1627), welches viele (693) zwei-, drei- und vierstimmige Concente von verschiedenen Componisten enthielt; ferner eine andere Sammlung der Art unter dem Titel „Viridarium musico-marianum" (Straßburg 1627); dann eine Sammlung von 37 ein-, zwei-, drei-, vier- und fünfstimmiger Messen unter dem Titel „Corolla musica" (Straßburg 1628); und endlich eine Tabulatur, in welcher verschiedene Variationen über Psalmen und Kirchenlieder enthalten waren (2 Thle. Hamburg 1623). Ob dieser fleißige Sammler auch eigene Compositionen herausgegeben hat, darüber finden sich nirgends bestimmte Nachrichten, so wahrscheinlich es auch der Fall gewesen zu seyn scheint. o.

Doni, Antonio Francesco. Die irrigen Nachrichten, welche Jöcher und Walther in ihren Lexicon's über diesen alten Componisten und Schriftsteller mittheilen (Ersterer läßt ihn 1574 im 35sten Jahre seines Lebens sterben, aber 1580 noch ein Buch herausgeben; Letzterer 1544 sterben, aber 1548 noch einmal zu Venedig sich wohnhaft niederlassen), und die wahrscheinlich der Catal. Scriptor. Florent. Pocciantii veranlaßt hat, berichtigt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon dahin, daß D. um 1519 zu Florenz geboren wurde, sehr jung in den Serviter-Orden kam, von

Natur aber für den Mönchszwang nicht geschaffen denselben 1539 wieder verließ, und endlich dann, nach einer mehrjährigen Reise durch ganz Italien, auf welcher er sich, seiner vortrefflichen, besonders musikal. Talente und seines einnehmenden Aeußern wegen überall gern gesehen, vornehmlich zu Genua, Alessandria, Pavia, Mailand, Piacenza ꝛc. längere Zeit verweilte, 1548 Venedig zu seinem beständigen Aufenthaltsorte wählte, wo er im September 1574 starb; — und nach Allem, was wir über diesen D. erforschen konnten, scheinen auch diese Nachrichten wenigstens die allerwahrscheinlichsten zu seyn. Seine Fruchtbarkeit als Componist, und sein Fleiß als musikal. Schriftsteller steht außer Zweifel; gleichwohl aber sind es nur zwei Werke, die sein Andenken bis auf unsere Zeit bewahrt haben: „Dialoghi della Musica“ (Venedig 1544) und „Libraria“ (Venedig 1550). Das erstere, welches Burney zum großen Theile ausgeschrieben hat, enthält Nachrichten und theilweise auch Compositionen von 17 damals zu Venedig lebenden Componisten; das zweite liefert ein Verzeichniß von allen, in der Zeit von der Erfindung der Buchdruckerkunst an bis 1550 zu Venedig gedruckten, dann eins dergl. von vielen noch im Manuscript vorhandenen, musikalischen Werken, und endlich eine ausführliche Beschreibung aller damals bestehenden musikal. Academien. Etwas besonders Anziehendes hatte D's Styl in der gewandten Manier, den Leser in beständiger Ungewißheit zu lassen, ob es Scherz oder Ernst sey, was er sage: eine Art zu schreiben übrigens, die, gerade um ihres verführerischen Characters willen, für den, in den selteneren Fällen zum eigenen tieferen Studium und Nachdenken geneigten, Musiker nur mit der größten Vorsicht angewendet werden darf.

Doni oder Donius, Joan. Bapt., ein gelehrter florentin. Patricier, Secretair am Cardinalscollegium zu Rom und fleißiger musikalischer Schriftsteller, blühete besonders gegen die Mitte des 17ten Jahrhunderts, in welcher Zeit er mehrere beträchtliche Werke über die musikalischen Klanggeschlechter und über die Musik der Alten herausgab. Nach seinem Tode, der 1669 im 50sten Jahre seines Lebens erfolgte, fand man unter seinen nachgelassenen Schriften noch mehrere andere über verschiedene musikalische Gegenstände, größtentheils aber unvollendet, die nachgehends Gori (s. d.) sammelte u. unter seinem Namen herausgab. Die oben erwähnten, unter D's eigenen Namen erschienenen Werke u. Aufsätze, führen den Titel „Nouvelle introduction de Musique“, „Abrégé de la matiére des Tons“, „Lyra Barberina sive Amphichordum“, „Dissertatio de Musica sacra vel ecclesiastica“ (Rom 1640), „Due Tratati, l'uno sopra il genere enarmonico, l'altro sopra gl' instrumenti di tasti di diverse armonie“ und „Della Musica scenica e teatrale“, u. m. a. Gerber giebt in seinem alten Tonkünstler-Lexicon den Inhalt derselben ausführlich an, und bemerkt zugleich, daß Apostolo Zeno des D. Kenntniß der griechischen Sprache, der Mathematik, der Poesie und Geschichte, und besonders der Theorie der Musik sehr rühme. Nicht im Besitz jener Werke müssen wir dies Alles natürlich dahingestellt seyn lassen: jedenfalls sind dieselben, ihrem Inhalte nach, für den Musikgelehrten, u. insbesondere für den Historiker, von nicht geringer Wichtigkeit. Vgl. auch Forkels Literatur.

Donizetti, Gaetano, Professor des Contrapuncts und der Composition am Königl. Conservatorium zu Neapel, wurde geb. 1797 in Bergamo (nicht 1793 in Rom, wie es a. a. O. heißt), lernte die Anfangsgründe der Musik im dortigen Lyceum, sodann die Composition unter Simon Mayr, und setzte nachgehends das Studium derselben noch 2½ Jahre fort unter der besonderen Leitung des Pater Mattei in Rom, wo

er damals schon mehrere Ouverturen, Kirchenmusiken und eine Cantate componirte, die ungetheilten Beifall fanden. 1816 nach Bergamo zurückgekehrt setzte er einige Quartette für Streichinstrumente, verschiedene Messen und andere Kirchensachen, überhaupt ging in jener Zeit noch sein Streben nur darauf hinaus, sich im ächten Kirchenstyle und namentlich zu einem gründl. Contrapunctisten auszubilden, studirte zu dem Behufe auch die Werke älterer classischer Meister, und war keineswegs geneigt, sich von dem Strome der characterlosen Mode, welche derzeit in dem sogenannt italienisch manierirten Tonbaue herrscht, mit fortreißen zu lassen. Der glänzende äußere Erfolg jedoch, mit welchem Rossini und andere beliebte neuere dramatische Componisten die Theater mit ihren Werken überflutheten, war, wie es scheint, von mächtigerem Einflusse auf ihn, als die trefflichen Lehren seiner würdigen Meister. Es scheiterten jene guten Vorsätze an den silbernen Felsen des Honorars und an dem nichtssagenden Beifalle des großen Haufens. Auch ihn ergriff, wie viele Andere, frühzeitig dies Verlangen, von der Menge beklatscht zu werden, und wie er früher mit Ernst sich hingegeben hatte dem tiefen Studium der ächten Kunst, nur wahrhaft Erhabenes und Gediegenes in ihr zu schaffen, mit eben so vieler Hast und Leichtigkeit widmete er sich jetzt der dramatischen Composition. Eine Reise durch Italien machte ihn bekannt mit den angesehensten Theatern u. ihren Heroen, wobei ihm auch nicht entgehen konnte ein näheres Vertrautwerden mit den verschiedenen Mitteln der oft sonderbar sich gestaltenden Theatereffecte, und so war denn auch der Erfolg seines ersten Versuchs in der dramatischen Composition, welchen er zu Venedig mit der Oper „Enrico Conte di Borgogna" machte, kein in jeder Hinsicht gerade ungünstiger, was ihn noch mehr verleitete, von nun an für immer sich des eigentlichen Kirchenstyles zu begeben. Er schrieb die drei Farçen „La Follia", „Le Nozze in villa" und „il Faleglame di Livonia"; dann in Rom die Oper „Zoraide di Granata"; in Neapel die Oper „La Zingara" und die Farçe „La Lettera anonima"; dann in Mailand die Oper „Chiara e Serafina"; ferner an verschiedenen Orten die Opern „L'Esule di Roma", „La Regina di Golconda", „Otto mesi in una ora", „Olivo e Pasquale" (von Siebers 1827 übersetzt, auch auf deutschen Theatern gegeben unter dem Namen „Phlegma u. Cholera"), „il filtro d'Amore" (deutsch: „Liebestrank") u. außer einigen anderen, wie z. B. der neuesten „Marino Faliero", noch die tragische Oper „Anna Bolena", die vor allen, auch auf deutschen Theatern, Aufsehen erregte. Im Allgemeinen hat D. auch in seinem Vaterlande als dramatischer Componist wenig Glück gemacht. Die Schuld davon trägt einzig wohl sein oben bezeichneter zu schneller Uebergang vom Kirchen- zum Theaterstyle. Wußte er auch gleich Anfangs einige wirksame Theatereffecte in seinen Opern hervorzubringen, so verstand er es doch durchaus nicht, eigentlich dramatisch zu schreiben, welche Kunst in ihrer ganzen Bedeutsamkeit ihm zuzusprechen wir auch jetzt noch keineswegs geneigt sind. Selbst in der „Regina di Golconda", welche früher so sehr beliebt war, jetzt aber fast gar nicht mehr gegeben wird, ist nicht ein einziger ächt dramatischer Zug. Schon in der Wahl des Buches verfuhr er selten mit tiefer Einsicht. Die „Anna Bolena" von Romani ist wohl das beste Gedicht, was er componirt hat. Es ist musikalisch, d. h. es zeichnet seine Charactere nur in Umrissen und läßt somit dem Componisten Raum genug zur weiteren Färbung und characteristischen Darstellung der einzelnen Züge des ganzen Bildes; gleichwohl aber hat D. hierin entweder zu wenig oder zu viel gethan, und wollte man früher dem Texte es beimessen, daß seine Opern nicht sehr gefielen, so ist es in dieser letztern

hauptsächlich wohl das Sujet, was gefällt und Eindruck macht. D. will nicht weichlich erscheinen, wie ein Nachkömmling Rossini's; zur Aeußerung von Kraft aber, in der schon Bellini es ihm zuvorthut, fehlen ihm die nöthigen Mittel, und so erscheint er als dramatischer Componist offenbar als eine Zwitternatur, die im Herleihen und Nachahmen die Stoffe zu ihrem voraussichtlich nur ephemerischen Leben suchen muß, in keiner Gestalt aber, in welcher sie sich zeigt, den Eindruck wirklich erreichen wird, den zu erreichen sie beabsichtigt und auch Gelegenheit sich ihr darbietet. D's Opern enthalten manche gute Stücke; allein eben so wenig die, welche den rossinischen Timbre nicht haben, als auch die, welche ihn nicht verleugnen, können in dem Maaße gefallen, daß ihre Wirkung eine bleibendere zu nennen wäre. Eins ist an ihm zu rühmen: die wunderbare Leichtigkeit nämlich, mit welcher er Fremdes und Eigenes zusammen zu reihen weiß; und daß er sich bei den mancherlei zustoßenden Reminiscenzen nicht so sonderbar gebehrdet, in den furchtbarsten Tonmassen, und durch gewaltsam hergezogene Originalitäten dieselben zuzudecken, ist ein Vorzug, den er vor vielen neueren Componisten behält, und der seinen Werken immer eine freundliche Aufnahme bereiten wird, während die Opern mancher Anderen gerade durch das entgegengesetzte Handeln augenblicklich wieder aus dem öffentlichen Leben scheiden. Auf diese Weise schafft denn D. auch manche angenehme Melodie; characteristisch schön aber und bestimmt im Ausdrucke (s. den Art. Bestimmtheit) ist keine. Seine Instrumentation ist nicht gerade überladen, aber doch noch viel zu voll und zu figurenreich, um den Vocalparthien nicht zu schaden, und neben selbst Bellini's Manier noch Werth zu behalten. Sein Satz ist rein und ziemlich grammatikalisch richtig (eine natürliche Folge seines früheren gründlichen Studiums); wie D. aber in Folge der Oper „Anna Bolena" zum Professor des Contrapuncts an dem Conservatorium zu Neapel ernannt werden konnte, bleibt uns, wir gestehen es offen, so lange noch ein Räthsel, als wir uns der Ueberzeugung erwehren, daß auch in jener berühmten Schule, in der ziemlich die größten der Meister entstanden, die einst in dem ächt classischen italienischen Style so Vortreffliches leisteten, die Physiognomielosigkeit ihr Wesen zu treiben angefangen hat, mit der die ganze italienische Kunst jetzt auf die blendendste Weise sich maskirt. XYZ.

Dont, Joseph Valentin, Violoncellist am K. K. Hoftheater in Wien, wurde am 15. October 1776 zu Nieder-Georgenthal in Böhmen geboren; verlor schon in frühester Jugend seinen Vater, einen wohlhabenden Strumpfwirkermeister, und erhielt den musikalischen Elementarunterricht aller Wahrscheinlichkeit nach in seiner Geburtsstadt. Während der Grammatikal-Studien in Prag war Stiasny sein Lehrer auf dem Violoncell, und D. ließ später manche sich ihm darbietende Gelegenheit zu einer Civil-Anstellung unbenützt und unbeachtet vorübergehen, um nur ausschließlich seinem Lieblingsinstrumente sich weihen zu können, welches er auch bald durch rastlose Uebung und herkulischen Fleiß, zur Bewunderung und großen Freude des eigenen Mentors, in kaum denkbar kurzer Frist mit wahrer Meisterschaft zu behandeln erlernte. Im Jahre 1804 ging er zu dem stehenden Quartett des Grafen Breuner nach Wien, u. als nach 6 Monaten desselben Auflösung erfolgte, zum Hofopernorchester des Kärnthnerthor-Theaters; wie nun aber 1828 dieser Kunsttempel für längere Zeit geschlossen blieb, wurde D. als Pensionist in das K. K. Hofburgtheater übersetzt, in welchem ruhigen Dienste auch am 14. Dezember 1833 ein Schlagfluß seinem

thätigen Leben ein Ende machte. Er war bezüglich seiner gründlichen Kenntnisse und des wahrhaft gediegenen Vortrags wegen besonders als solider Orchesterspieler allgemein geachtet, und genießt den ehrenvollsten Nachruhm. Von seinen Compositionen sind wenige nur im Stiche erschienen; es finden sich aber handschriftlich mehrere, und auch eine sorgfältig ausgearbeitete Violoncellschule bei der hinterlassenen Familie vor, deren Herausgabe der jüngste Sohn — Jacob D., geb. den 2. März 1815, beabsichtigt. Dieser widmete sich dem Violinspiele, und machte, von einem entschiedenen Talente begünstigt, schon unter der väterlichen Aegide vielversprechende Fortschritte. Doch brachte ihn der Vater zur höheren Ausbildung in das Musik-Conservatorium, wo er unter der Leitung seiner Professoren, Böhm und Helmesberger, bald in die Zahl der vorzüglichsten Zöglinge eingereiht wurde. Unmittelbar nach vollendetem sechsjährigem Lehrcurse und statutenmäßig erfolgtem Austritt 1831, fand er eine wünschenswerthe Aufnahme im K. K. Hofburgtheater-Orchester, da er bei der Prüfungsprobe vor allen seinen Mitbewerbern den Preis errang. Nicht minder glücklich concurrirte er auch 1834 um eine vacante Stelle in der K. K. Hofcapelle, und sieht sich nunmehr, im 19ten Lebensjahre, bereits an einem Ziele, wornach Viele Decennien lang vergebens streben, und Wenige nur zu erreichen erkohren sind. Wenn man auch der Glücksgöttin im Allgemeinen den Vorwurf machen kann, daß sie höchst selten ihr Antlitz dem zuwendet, der ihrer Gaben vollkommen würdig ist, so treten dennoch mitunter Fälle ein, wo sie nach strenger Gerechtigkeit das schiedsrichterliche Urtheil fällt. Ein solcher war der vorliegende, indem sie den jungen, bescheidenen Künstler in eine Lage versetzte, welche ihm die Mittel an die Hand giebt, die rühmlich begonnene Laufbahn, frei von drückenden Nahrungssorgen, mit treuer Liebe, ernstem Willen und fester Beharrlichkeit zu verfolgen, und dereinst die Culminationsstufe seines gewählten Kunstzweiges erklimmen zu können. 18.

Doppel-b, das Zeichen, daß der durch die Note angezeigte Ton um zwei halbe Stufen erniedrigt werden soll. Daß solche Doppel-Erniedrigung vielfach nothwendig seyn kann, gewahrt man am leichtesten an solchen Puncten, wo ein in der diatonischen Tonleiter bereits erniedrigter Ton noch einmal erniedrigt werden muß; wenn z. B. die Dur-Tonleiter von Ges in eine Moll-Tonleiter, oder der große Dreiklang auf Ges in einen kleinen verwandelt werden, also ges, as, b u. s. w. in ges, as — bb, oder ges, b, des in ges — bb, des. Die Bezeichnung selbst geschieht nun durch Vorsetzung zweier b vor die Note (𝄫); weniger deutlich und üblich durch ein größer geschriebenes b. Selbst da, wo eine Erniedrigung des doppelt zu erniedrigenden Tones schon in der Vorzeichnung oder im Tacte fortgeltend vorhanden, mithin streng genommen überflüssig ist, scheint es der Deutlichkeit wegen rathsam, ohne Rücksicht darauf das Doppel-b zu setzen, z. B. in Ges-Dur den kleinen Dreiklang auf ges so vorzuzeichnen, weil man bei dem Anblicke eines einfachen b zweifelhaft seyn könnte, ob es nicht blos zur überflüssigen Erinnerung, vielleicht wegen eines vorherigen Wiederrufungszeichens gesetzt worden. Allerdings würde nach strengster Consequenz die obige Schreibart eine dreifache Erniedrigung (eine in der Vorzeichnung, die immerfort gilt, folglich eine zweite und dritte vor der Note) anzeigen. Allein die dreifachen Erniedrigungen darf man ohne Weiteres als unnöthig und unbrauchbar, ja als nicht existirend betrachten, obgleich einige ältere Tonlehrer nicht versäumt haben, sich und andere auch mit diesen zu plagen. ABM.

Doppel-Chor, s. Chor.

Doppelchörig, s. Chor.

Doppel-Concert (ital. Concerto doppio), s. Concert.

Doppel-Dreiklang wird zuweilen auch der Septimen-Accord (s. dies.) genannt, weil derselbe ursprünglich aus zwei Dreiklängen zusammengesetzt seyn soll. Vergl. auch den Art. Tonleiter.

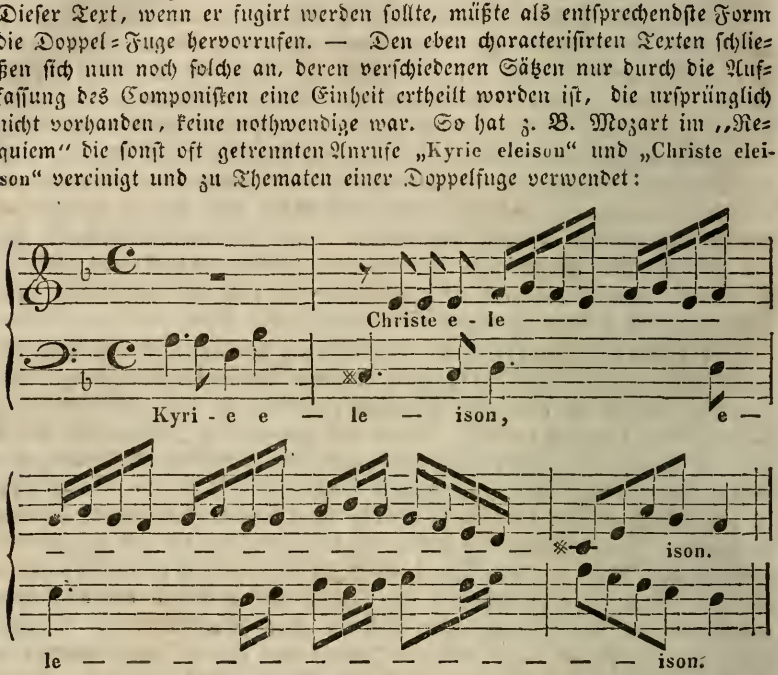
Doppel-Fagott, auch Quint-Fagott genannt, ist dasselbe, was Contra-Fagott.

Doppel-Flöte. Ueber das alte Blasinstrument dieses Namens vergl. den Art. Flöte. Als Orgelstimme, als welche sie auch Doiflöte, Duiflöte und Flauto dupla heißt, ist die D. ein Register, dessen Pfeifen zwei sich gegenüber stehende Labien (Doppel-Labium) haben. Erfunden wurde diese Pfeifengattung von Esaias Compenius im Jahre 1590, und zuerst an Gedact 8′ angebracht, auch damit Tonverstärkung der Pfeifen bezweckt. Neuere Orgelbauer verstärken dadurch den Ton 16füßiger Labialpedalstimmen. Sie sind selten anzutreffen, weil sie der Mehrarbeit als an gewöhnlichen Labialpfeifen wegen, mehr Kosten verursachen. In der neustädtschen Kirchenorgel zu Röbel in Meklenburg-Strelitz sind sie zu finden. Ferner nannte man so jeden Registerzug, der zwei Chöre Flötenpfeifen von gleicher Qualität auf seinem Stocke hatte.

Doppel-Flügel, auch Diplasion genannt, ist ein Clavierinstrument in Form eines Flügels, in welchem sich an den beiden gegenüber stehenden Enden ein oder zwei Claviere befinden, so daß zwei Personen zugleich darauf spielen können. Man hat verschiedene Instrumente dieser Art; so verfertigte z. B. 1758 der Organist und Mechanikus Johann Andreas Stein in Augsburg einen solchen Doppel-Flügel, den er Vis-à-vis (s. dies.) nannte; und 1779 einen andern der Instrumentenmacher Hofmann in Gotha. Derselbe hatte auf beiden Seiten zwei Claviere und zugleich die Einrichtung, daß alle vier Claviere auch für eine Person gekoppelt werden konnten. Im Uebrigen stimmte der innere Mechanismus dieses Instruments mit dem der gewöhnlichen Claviere oder Flügel überein. Die geringe Zweckmäßigkeit dieser Art von Instrumente und der große Platz, den sie einnahmen, ließen sie bald wieder in Vergessenheit gerathen, so daß man jetzt nur sehr selten noch von einem Doppel-Flügel oder Doppel-Claviere hört.

Doppel-Fuge. Die Doppel-Fuge ist eine Fuge mit zwei Thematen oder Subjecten. Sie ist in ihrer Grundidee, in ihrer modulatorischen, rhythmischen, melodischen Anlage, in Wiederschlag, Gegen- und Zwischensätzen, kurz durchgängig gleich der einfachen Fuge, — nur, daß sie statt eines, zwei Themata gleichzeitig festhält, und dieser eine Grundunterschied natürlich im ganzen Laufe der Composition fortwirkt. Wie nun diese Form sich der der einfachen Fuge anschließt und doch wieder von ihr unterscheidet, ist von der Idee der einfachen Fuge, und zwar der Sing-Fuge aus, am klarsten zu erkennen. Diese beruht darauf, daß ein einziger wichtiger Gedanke (das Thema) sich einer Stimme nach der andern bemächtigt, eine nach der andern ihn ausspricht, während die übrigen Stimmen bald zustimmen, bald dagegen, bald dazwischen treten, wie das Nähere im Art. Fuge zu lesen ist. Der Wortinhalt für ein solches Thema muß daher auch ein einfacher, durchaus einheitsvoller seyn, damit er als solcher in einem Satze von einer Stimme vorgetragen werden kann; so

z. B. die oft fugirten Worte „osanna in excelsis". Ist hingegen der Fugentext zwar im Wesentlichen Eins, formell aber aus zwei Gliedern, aus zwei, einander ergänzenden und unentbehrlichen Gegensätzen, oder aus Satz und Nachsatz zusammengefügt, so wird auch das Fugenthema ein zusammengesetztes, — also die Composition eine Doppel-Fuge werden müssen. So z. B. der Schlußvers des ersten Theils der allbekannten Graun'schen Passionscantate: „Christus hat uns ein Vorbild gelassen, auf daß wir sollen nachfolgen". — Der erste Abschnitt ist für sich zu verstehen, wird aber erst durch den zweiten zu voller Bedeutung und Befriedigung erhoben. Dieser Text, wenn er fugirt werden sollte, müßte als entsprechendste Form die Doppel-Fuge hervorrufen. — Den eben characterisirten Texten schließen sich nun noch solche an, deren verschiedenen Sätzen nur durch die Auffassung des Componisten eine Einheit ertheilt worden ist, die ursprünglich nicht vorhanden, keine nothwendige war. So hat z. B. Mozart im „Requiem" die sonst oft getrennten Anrufe „Kyrie eleison" und „Christe eleison" vereinigt und zu Thematen einer Doppelfuge verwendet:



oder vielmehr durch die Verbindung der Texte die Doppel-Fuge erst zulässig und nothwendig gemacht. — Hiermit treten wir nun auch zu dem musikalischen Grundgehalt der Doppel-Fuge. Er zeigt sich uns im obigen Beispiel als ein Doppel-Thema, als zwei mit einander verbundene Subjecte, deren jedes einen besonderen Gedanken auszusprechen hat, jedes für sich allein bestehen kann, die aber erst im Verein einander ergänzen und ihre Bedeutung und Kraft vollständig darlegen. Wird nun ein solches Doppel-Thema in derselben Weise, wie das Thema in der einfachen Fuge durchgeführt, so entsteht die Doppel-Fuge. — Ein so angelegtes Werk bedarf aber schon zum Vortrage des Thema's (Doppel-Thema's) zweier Stimmen, folglich noch zweier anderer zur Antwort. Mozart z. B. giebt sein erstes Subject in obiger Fuge dem Baß, das zweite dem Alt; die Antwort ertheilt der Discant mit dem ersten, der Tenor mit dem zweiten Subjecte. Hiermit kann aber die Durchführung noch nicht geschlossen seyn, denn noch haben Baß und Discant nicht das zweite, Tenor und Alt nicht das erste Thema ausgesprochen. Die Stimm-Paare wechseln also; der Alt nimmt das erste, der Baß das zweite; ferner der Tenor das erste,

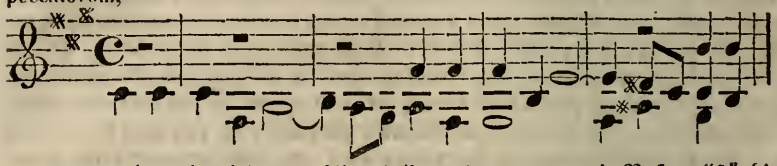
der Discant das zweite Thema, und nun endlich ist die ganze Durchführung in dieser Weise: *) —

Discant: 0, A. 1, —, A. 2;
Alt: Th. 2, —, Th. 1, —;
Tenor: 0, A. 2, —, A. 1;
Baß: Th. 1, —, Th. 2, —;

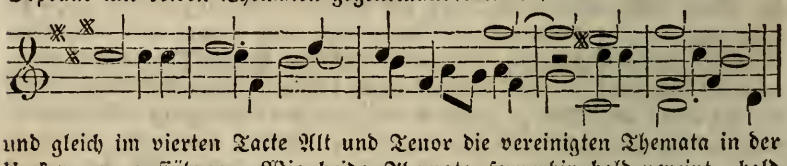
vollendet. Wie nun die Gegensätze, die ferneren Durchführungen nach verschiedenen Wiederschlägen, die Zwischensätze, kurz der fernere Lauf des Tonstückes einzurichten, ist aus dem Artikel über Fuge und den dahin gehörigen speciellen Artikeln zu entnehmen, da, wie gesagt, die Doppel-Fuge hierin ganz den Regeln für die einfache folgt, soweit nicht nach Obigem das Wesen des Doppel-Thema's Abweichungen herbeiführt. Wenn nun hiernach die Doppel-Fuge ebenfalls wie die einfache, im Mittelsatze ihr Doppel-Thema auseinandersetzen will (was in der einfachen durch Zergliederung, Zertheilung des Thema's geschieht), so zergliedert auch sie ihr Doppel-Thema in die beiden einzelnen Subjecte und führt deren eines, oder jedes für sich allein durch. So beschäftigt sich Mozart in obiger Fuge S. 17 und 19 (der Breitkopf'schen Partitur) in zwei Durchführungen nur mit dem zweiten Subjecte. Gegen das Ende, im dritten Theile der Fuge, wird aber in der Regel die Wiedervereinigung beider Themata dazu dienen, den Gesammtinhalt der Fuge noch einmal und in höchster Energie zusammenzustellen. — Wenn Mozart im obigen Satze davon abgewichen, so geschah es, weil sein rollendes, bewegliches zweites Subject ihm für sich allein am besten zu einem durch lebhaftere Bewegung und Engführung gesteigerten Schlusse dienen konnte. — Endlich aber haben wir schon oben, bei Erörterung der ersten Durchführung, gesehen, daß die beiden Subjecte in der Doppel-Fuge ihre Stelle wechseln, das höhere als tieferes, das tiefere als höheres erscheinen müssen. Es ist also nothwendig, daß sie nach den Gesetzen des doppelten Contrapunctes in der Octave abgefaßt seyen, damit ihre Umkehrung fehlerlos erfolgen könne. Am tüchtigsten werden übrigens beide Subjecte in einander greifen, wenn sie beide zugleich erfunden sind. Dies ist unverkennbar die Weise der größten Meister im Fugensatze, z. B. Seb. Bach's, — auch Haydn's, gewesen; wer erst ein Thema erfinden und hinterher das zweite zusetzen wollte, würde Gefahr laufen, daß das zweite bloße Begleitungsformel würde. — Anders verhält es sich mit einer anderen Art der Doppel-Fuge. Eine zweite Form der Doppel-Fuge nämlich besteht streng genommen aus zwei einfachen Fugensätzen, die erst späterhin zu einer Doppel-Fuge zusammentreten. Es wird zuerst ein Thema für sich, in der Form der einfachen Fuge einmal durchgeführt und auf der Tonica oder Dominante — auch wohl mit einer Wendung in die Paralleldurtonart — zu einem Schlusse gelenkt. Hier tritt ein zweites Thema ebenfalls für sich allein, wiederum im Hauptton, oder auch in der Dominanten- oder sogar in der Paralleltonart ein, und wird für sich durchgeführt. Dann endlich treten beide Themata gegen einander und werden von hier aus erst vereinigt zur Doppel-Fuge weiter geführt, ganz nach den oben angedeuteten Gesetzen. Ein populäres Beispiel für diese Form giebt die schon erwähnte Graun'sche Doppel-Fuge. Wir sehen auch schon an ihrem Texte, welchen Sinn eben diese Anlage hat. Das erste Thema ist für sich allein schon verständlich und erwägungswerth; wir kön-

*) Die 0 bedeute Pausen, der Gedankenstrich (—) Gegensatz, Th. Thema, A. Antwort oder Gefährten.

nen und müssen uns vorerst mit ihm allein beschäftigen. Dann tritt das zweite, als Folgerung aus dem ersten, auf, um ebenfalls allein betrachtet zu werden; endlich werden beide nach ihrer innerlichen Einheit zusammengehalten und vereinigt zum Doppel-Thema. — Ungemein reich erblicken wir diese Form der Doppel-Fuge im „Confiteor" der hohen Messe von Seb. Bach (Clavierauszug bei Simrock). Nachdem das erste Thema, „confiteor unum baptisma", wie im Art. Engführung zu sehen, für sich allein durchgeführt und im sechszehnten Tacte auf der Dominante geschlossen worden ist, setzt, wieder für sich allein, das zweite Thema, „in remissionem peccatorum,"

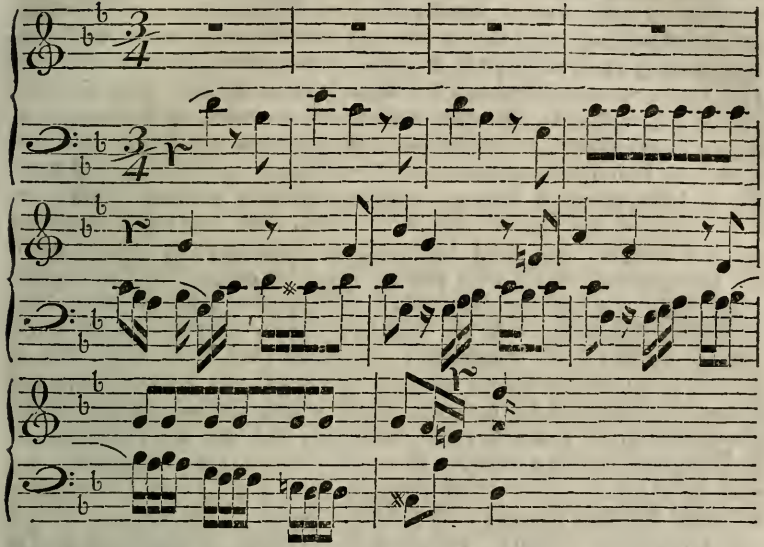


im Tenor ein und wird vom Alt, beiden Sopranen und Baß vollständig für sich allein durchgeführt; bis dann im einunddreißigsten Tacte, über einem Schlußfalle der unteren Stimmen nach der Unterdominante, beide Soprane mit beiden Thematen gegeneinander treten,

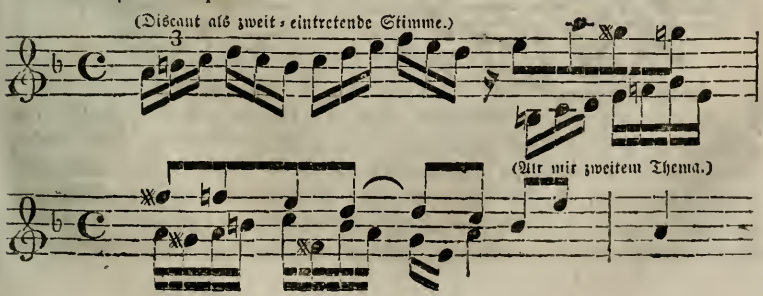


und gleich im vierten Tacte Alt und Tenor die vereinigten Themata in der Umkehrung aufführen. Wie beide Themata fernerhin bald vereint, bald vereinzelt durchgeführt werden, ist hier nicht weiter darzulegen, sondern muß der Erörterung an einem anderen Orte und dem Privatstudium vorbehalten bleiben. — Es ist noch zu bemerken, daß diese Form der Doppel-Fuge wenigstens in ihrem Anfange einer der Motettenformen gleicht, in welcher ebenfalls erst ein, dann ein zweites Thema (wo nicht noch mehrere) vollkommen fugenmäßig durchgeführt, auch wohl schließlich oder nebenbei auf das erste Thema zurückgegangen und diese ganze Reihe von Entwickelungen zu einem Ganzen verbunden wird. Nur darin unterscheiden sich beide Formen von einander, daß in der Doppel-Fuge die Subjecte endlich auch gleichzeitig, gegen einander durchgeführt werden, wogegen sie in jener Motettenform nie, oder nur zufällig und ganz frei, nicht in eigentlicher fugenmäßiger Durchführung mit einander sich verbinden. — In dieser Form der Doppelfuge kann es gar wohl (und wird öfters) der Fall seyn, daß dem Componisten das erste Thema, vielleicht sogar dessen Durchführung klar aufgeht, ehe er das zweite bestimmt gefaßt hat. Dann bedarf es freilich eines geübten Blicks, um ohne Hemmung im freien Schaffen sicher ein Thema zu bilden, das sich als eigner selbstständiger Gedanke mit dem ersten zu einem vollkommenen Doppel-Thema verbindet. Auch hier wird das Gelingen durch Uebung in der einfachen Fuge, und in der ersten, so wie der gleich nachfolgenden Form der Doppel-Fuge gesichert. Nicht eigentlich eine besondere dritte Form, sondern eine Abart der ersten Form, ist eine vornehmlich in Instrumentalsätzen, z. B. Seb. Bach's, häufige Anlage der Doppel-Fuge, die wir zuletzt noch betrachten müssen. Dieselbe beginnt mit einem Thema allein, läßt aber, sobald dessen Gefährte in der zweiten Stimme folgt, diesem statt eines bloßen Gegensatzes (Gegenharmonie) in der ersten Stimme ein zweites Thema entgegentreten, so daß nur der

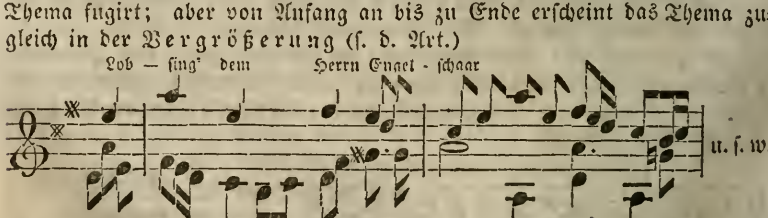
Anfang einstimmig und einthematisch, mit dem Eintritte der zweiten Stimme aber die Doppel-Fuge ganz vollständig im Gange ist, wie bei der ersten Form. So die G-Moll-Fuge in Seb. Bach's „wohltemperirtem Clavier:"



Hier erscheint das erste Thema für sich allein im Tenor, vom Bogen bezeichnet. Indem der Alt mit dem Gefährten dieses Thema's antwortet, ergreift der Tenor das zweite Thema; sodann tritt der Discant mit dem ersten, der Alt mit dem zweiten, endlich der Baß mit dem ersten und — die erste Umkehrung — der Discant mit dem zweiten Thema ein. Gleiche Beispiele finden sich im andern Theile des „wohltemperirten Claviers" in C-Moll (zweistimmig) und D-Moll (dreistimmig) u. a. m. — Man wird leicht der Aehnlichkeit dieser Anlage mit der einfachen Fuge inne; das zweite Thema erscheint ganz wie der Gegensatz in der einfachen Fuge. Es muß zwar vollkommene Selbstständigkeit haben, ein für sich allein verständlicher, wirksamer, abgeschlossener Gedanke seyn. Allein auch der Gegensatz in der einfachen Fuge strebt dahin, sich als ein für sich redender Satz abgerundet hinzustellen; — und öfters muß man zweifelhaft seyn, ob der zum zweiten Thema werdende Gegensatz allen Ansprüchen an ein solches vollkommen genügt. Es scheint auch das obige Bach'sche zweite Subject fast mehr von einer Gegenfigur an sich zu haben, und jedenfalls an Bestimmtheit und Abgeschlossenheit dem ersten Subject nachstehend; und dasselbe wäre wohl auch vom Gegenthema der D-Moll-Fuge im Vergleich mit dem ersten Subjecte —



zuzugestehen. Bei dem ersten Eintritte solcher Sätze ist daher nicht immer mit Sicherheit zu bestimmen, ob sie bloßer Gegensatz, oder wirklich zweites Thema, mithin das Ganze eine einfache oder Doppel-Fuge seyen. Erst der Verfolg, die weitere Construction des Ganzen entscheidet. Denn in der einfachen Fuge wird der zuerst ergriffene Gegensatz weder so streng, noch so stetig (oft nicht einmal die erste Durchführung hindurch) beibehalten, wie ein zweites Thema in der Doppel-Fuge. Ja man kann ihn nicht einmal festhalten, da späterhin Glieder des Thema's, Engführungen ꝛc. seinen Raum besetzen. — Allerdings stößt man auch auf Fugen, in denen selbst diese Unterscheidungszeichen nicht befriedigend erscheinen. Es ist daher öfters, besonders unter älteren Tonlehrern gestritten worden, ob ein gegebenes Tonstück als Doppel-Fuge gelten könne, oder als eine strenger gearbeitete einfache, mit stetig beibehaltenem Gegensatze; ja Einige haben für die eigentliche oder strenge einfache Fuge die stetige Beibehaltung des Gegensatzes zum Gesetz machen wollen. Sie würden daher die beiden letzterwähnten Fugen von Bach für einfache erklären, während wir mit Anderen, z. B. dem besten Fugenlehrer, Marpurg (Abh. v. d. Fuge, Thl. 1, S. 140 u. f.), sie den Fugen mit zwei Subjecten oder Doppel-Fugen beizählen. — Indeß scheint der ganze Streit müßig und unfruchtbar. Denn die Grundbegriffe beider Formen stehen fest; und daß beide an ihrer gemeinschaftlichen Gränze einander berühren, ja in einander übergehen, daß man bei einzelnen in der Mitte gleichsam zwischen Fuge und Doppel-Fuge stehenden Gebilden ungewiß bleiben kann, wohin sie zu rechnen, ist eine bei allen Formen geistiger, besonders künstlerischer Thätigkeit zu häufige und natürliche Erscheinung, als daß sie noch befremden könnte. Denn der Geist des Künstlers bildet frei, nach seinen eignen jedesmaligen Antrieben und Ideen; ihm gegenüber stellt die Lehre zu ihrem Zwecke Formen nach wesentlichen Kennzeichen und festen Unterschieden auf, damit man sich von ihnen aus in das vielgestaltige Kunstreich sicher hineinbewege. Sie hat nicht Ursache, alle besonderen Gestaltungen und Abweichungen festzuhalten, so wenig der Künstler Ursache hat, ihre Scheidungslinien und Merkmale auf Kosten seiner Zwecke überall zu beobachten. Und so sey zuletzt noch einer einzelnen Bildung erwähnt, die streng genommen der einfachen Fuge zugehört, aber die völlige Gestalt der Doppel-Fuge trägt. Es ist ein Chor aus Händels „Messias", den Mozart in seine Bearbeitung nicht aufgenommen, der aber in der Berl. mus. Zeitung 1825 No. 4. mitgetheilt worden ist. Hier wird derselbe Text unter demselben Thema fugirt; aber von Anfang an bis zu Ende erscheint das Thema zugleich in der Vergrößerung (s. d. Art.)



so daß dieselbe hier nicht eine bloße Gewichtigung des Thema's, wie gewöhnlich, abgiebt, sondern vielmehr den Character und die Wirksamkeit eines zweiten Thema's zu übernehmen scheint. — Soviel über Sinn und Form der Doppel-Fuge. Sie wird, wie die einfache, für zwei, drei, vier und mehr Stimmen gesetzt; doch ist im Allgemeinen ihre vier- oder noch mehrstimmige Abfassung für den, der des vielstimmigen Satzes mächtig ist,

fast günstiger und ergiebiger als die Minderstimmigkeit, namentlich die Zweistimmigkeit, in der man sich leicht zu der Einförmigkeit verirrt, fortwährend nichts, als die beiden Themata in den zwei Stimmen hören zu lassen. Daß diese Schwierigkeit aber sehr wohl zu überwinden ist, kann an Bach's obgenannter E-Moll-Fuge und manchem andern Werke erkannt werden. — Ebensowohl wie die einfache Fuge, wird auch die Doppel-Fuge für Chor- und Orchestersätze, Quartette, Clavier und Orgel gesetzt, worüber es jedoch hier keiner weiteren Auseinandersetzung bedarf. Die musterwürdigsten Leistungen verdanken wir Sebastian Bach, Händel und Joseph Haydn. ABM.

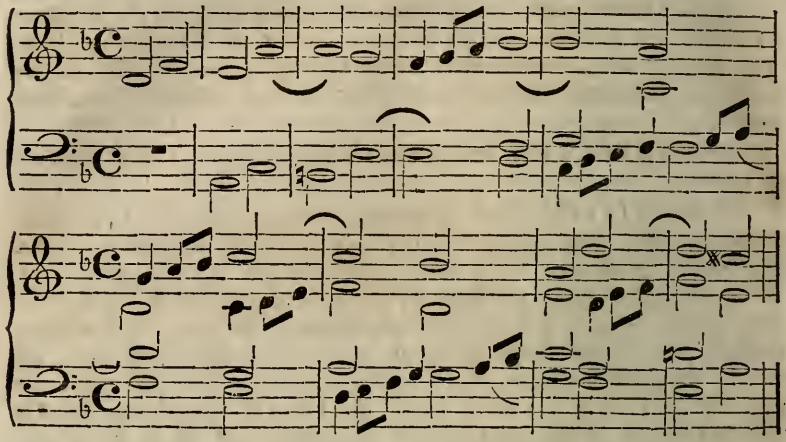
Doppelgeige heißt im Deutschen auch wohl die Viola d'Amour (s. dies.).

Doppelgriff ist die zweistimmige Intonation der Töne auf Saiteninstrumenten, oder das gleichzeitige Angeben zweier verschiedener Töne. Bei Tasteninstrumenten pflegt man diesen Ausdruck nicht zu gebrauchen. Auf Saiteninstrumenten erfordern die Doppelgriffe gewöhnlich viel Virtuosität, weniger jedoch auf den sogenannten Lauten- oder solchen Saiteninstrumenten, wo auf dem Griffbrett Bunde liegen, wenn gleich auch hier, wie auf den Geigeninstrumenten die Lage der Applicatur oder der Hand gewöhnlich dabei verrückt werden muß. Auf diesen ist ihre richtige Intonation immer mit großer Schwierigkeit verbunden, und es ist daher nicht rathsam, daß ein Componist Doppelgriffe für solche Saiten- und insbesondere Streichinstrumente schreibt, der mit der Natur dieser nicht auf's Genaueste bekannt ist, denn gar zu leicht kann man dabei in den Fehler gerathen, Etwas zu componiren, was ganz und gar unausführbar ist. Das Intervall der bei den Doppelgriffen gleichzeitig zu intonirenden Töne ist nicht bestimmt: es können Terzen, Quarten, Quinten, Sexten, Septimen, Octaven und noch weitere Intervalle seyn, wenn diese nur zu greifen möglich sind. Die am leichtesten ausführbaren unter allen sind die Sexten, weil vermittelst der Quinten- und Quartenstimmung solcher Instrumente die beiden zu greifenden Töne auf den zwei neben einander liegenden Saiten ziemlich nahe sind, und die Hand somit keiner großen Spannung bedarf. Schwieriger schon sind die Terzen, und am allerschwierigsten die Octaven, wenigstens wenn sie in einer längeren Reihe oder in Sprüngen auf einander folgen. Der erste Violinvirtuos, der Doppelgriffe vortrug, war Baptiste, ein Schüler von Corelli, blühte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts als K. polnischer Musikmeister. —hr.

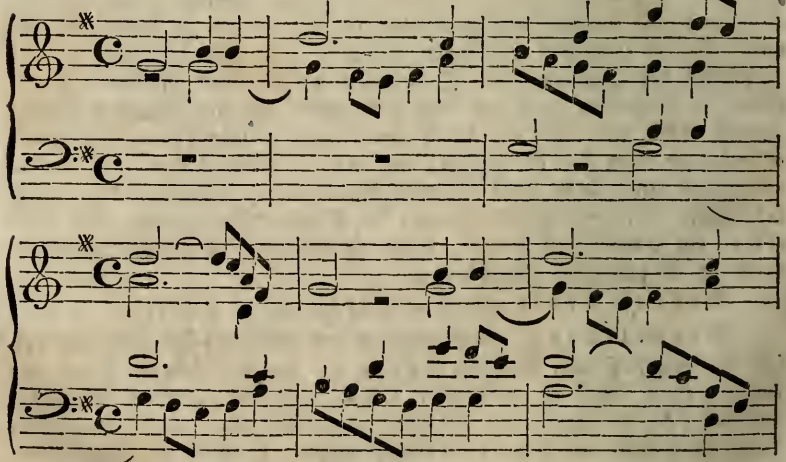
Doppel-Harfe oder Davids-Harfe, s. Harfe.

Doppelkanon. Die Erkenntniß und Abfassung des Doppelkanons setzt die Kenntniß vom einfachen Kanon und den verschiedenen Arten desselben voraus. Wie in letzterem ein Satz von einer Stimme begonnen, und während des Fortgangs derselben von einer oder mehreren anderen Stimmen Schritt für Schritt wiederholt wurde, so setzen im Doppelkanon zwei Stimmen mit zwei verschiedenen Sätzen ein, und ihnen folgen in kanonischer Nachahmung zwei oder mehrere andere nach. Die nachfolgenden Beispiele machen die Compositionsform anschaulich. — Dieselbe nimmt nun zweierlei Grundgestaltungen an. Entweder beginnen zwei (oder mehr) Stimmen mit der Ausführung eines einfachen Kanons, und ehe dieser geschlossen ist, folgen andere Stimmen mit einem zweiten Kanon, so daß beide Kanons und alle Stimmen ein gleichzeitiges Ganze ausmachen. Oder es beginnen zwei Stimmen mit den beiden verschiedenen Sätzen gleichzeitig, oder kurz

nach einander, und die anderen Stimmen treten mit den kanonischen Nachahmungen späterhin, wieder gleichzeitig oder nach einander, dazu, so daß man Anfangs einen zweistimmigen, gar nicht kanonischen Satz, dann aber sogleich den Doppelkanon vor sich hat. — Die erste Gestalt zeigt nachfolgender Satz aus dem Kyrie von Fux's kanonischer Messe:

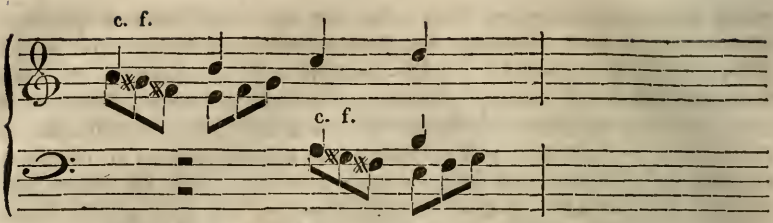


Discant und Baß tragen den ersten Kanon vor, und zwar bis in den vierten Tact allein, mithin als einfachen Kanon; im vierten und fünften Tacte treten Tenor und Alt mit dem zweiten Kanon zu dem fortgehenden ersten, und von da bilden beide Kanons einen Doppelkanon. Für die andere Gestaltung diene folgendes leichte Sätzchen



als Beispiel. Der Discant und, etwas später, der Alt stimmen zwei verschiedene, mit dem vierten Tact schließende Sätze an, deren kanonische Nachahmung vom Tenor und Baß mit dem dritten Tacte beginnt, und das Ganze als Doppelkanon darstellt. — Das Characteristische des Doppelkanons beruht also darauf, daß er zwei Subjecte gleichzeitig durchführt. Auf die Zahl der Stimmen kommt dabei nichts an. Nur sieht man, daß deren wenigstens vier seyn müssen, damit jedes der beiden Subjecte nachgeahmt werden könne; wogegen es für den Begriff der Form gleichgültig bleibt, ob die Nachah-

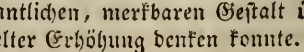
mung jedes Satzes nur von einer, oder von mehreren Stimmen geschieht. Symmetrischer wird allerdings der Doppelkanon erscheinen, wenn jedem Subjecte gleiche Stimmzahl, je zwei oder drei u. s. w., zugetheilt ist. Doch kann man allerdings bewogen werden, z. B. in fünfstimmigen Compositionen, dem einen Satze des Doppelkanons mehr Stimmen als dem anderen zuzutheilen. — Endlich ist aus der Lehre vom einfachen Kanon zu erinnern, daß auch dem Doppelkanon freie Stimmen zugefügt, oder umgekehrt daß auch ein Doppelkanon zu einer vorausbestimmten Melodie, z. B. einem cantus firmus, gesetzt werden kann, ohne daß hiedurch das Wesen des Kanons ein anderes würde. — Ebenfalls aus der Lehre vom einfachen Kanon ist zu entnehmen, daß sowohl der Eintritt der Hauptsätze als die Nachahmung in allen beliebigen, auch in gemischten, Intervallen statthaben kann. So treten im obigen kleinen Beispiele beide Sätze im Einklange, die Nachahmungen aber in der Octave auf. Bei dem Fux'schen Kanon beginnt dagegen der erste Satz auf der Tonica, der andere auf der Unterserte; jener wird in der Unterquarte, dieser in der Oberquinte nachgeahmt. — Endlich kann der Doppelkanon, wie der einfache, frei oder streng seyn, letzteres wenn er der Umkehrung fähig ist; wie z. B. obige Sätze. Auch die Abfassung des Doppelkanons erfordert keine neue Regel; sie folgt ganz der für den einfachen Kanon gegebenen. Man beginnt mit einem einfachen Kanon, läßt an beliebiger Stelle andere Stimmen mit einem zweiten Kanon zutreten, u. führt daneben den ersten mit allen Stimmen fort; — oder man beginnt mit der Aufstellung des Doppelsatzes, läßt später beide Nachahmungen anfangen, und sucht die ersten Stimmen dagegen weiter zu führen. In beiden Arten der Abfassung ist man genöthigt, gleichsam schrittweis vorzugehen, jede Stimme nur wenige Noten weiter zu führen, und denn die anderen nachzuholen, damit, wenn irgend ein Weg sich nicht fortsetzen läßt, ohne den Gang der anderen Stimmen zu stören, schnell genug und ohne zu große Mühe ein neuer versucht werde. So hat im ersten Beispiele Fux vielleicht nur die ersten zwei oder drei Noten niedergeschrieben, und diese dann in die Baßstimme übertragen. Hierzu fand sich dann in der ersten Stimme die Bindung des a ein, mit der Auflösung nach g, und so zog abwechselnd eine Stimme die andere nach sich. Als am Ende des vierten Tactes die leere Sexte d — b da lag, war nichts natürlicher, als eine neue Stimme mit dem fehlenden f einzuführen, und, da der Baß doch auf e kommen mußte, dasselbe nach g zu leiten. Wiederum führte die natürlichste Auflösung den F-Dreiklang herein, in dem c mangelte; damit trat also die letzte Stimme die Nachahmung des zweiten Satzes an, und beide Sätze wurden in allen vier Stimmen weiter geführt, u. zwar viel weiter, als oben angegeben ist. — Man sieht daher, daß nicht eine besondere Kunst, sondern nur verdoppelte Aufmerksamkeit und Uebung, oder Geduld zu dergleichen Arbeiten gehört. Erleichtert werden sie, wenn man ihnen eine gleichmäßige Accordfolge zum Grunde legt, z. B. den Wechsel von tonischen und Dominantaccorden (wie im obigen zweiten Beispiele), oder eine Kette von Dominant-, verminderten Septimenaccorden ꝛc. — Eine besondere Nebenart des Doppelkanons ist aus dem Kanon zu einem cantus firmus hervorgegangen. Sie besteht darin, daß der cantus firmus selbst kanonisch nachgeahmt, dieser Kanon aber mit einem zweiten erfundenen zu einem Doppelkanon verbunden wird. Ein Beispiel ist in den Bach'schen kleineren Orgelpräludien (die bei Breitkopf und Härtel hoffentlich erscheinen werden); ein zweites im evangelischen Choral- und Orgelbuche von Anton Marx zu dem Choral: „Heiter wird die Nacht der Sünden", wovon hier wenigstens der Anfang stehe:



zu sehen. — Daß alle diese Compositionsformen nur nach sehr anhaltender Uebung aufhören, bloßes Werk der Reflexion zu seyn; daß sie nur dann Kunstformen und Kunstwerk, ohnedem aber todte Berechnung oder bloße Schulübung sind; daß endlich ein hohes Gelingen ohne sie möglich ist, muß eingeräumt werden. Dem ungeachtet ist ihre Uebung, wie die des einfachen Kanons und der anderen contrapunctischen Formen, sehr rathsam, da ihnen (wie aus dem Artikel über einfachen Kanon zu entnehmen ist) unstreitig eine künstlerische Idee zum Grunde liegt, und ihre Uebung wegen der vielfachen Hindernisse, mit denen man sich umgeben sieht, die Gewandtheit im Satze ungemein befördert. Hierin soll es uns auch nicht irre machen, wenn wir sehen, wie oft diese Formen mißbraucht worden sind zu einem bloßen Spiel der Pedanterie oder Eitelkeit. Denn welche Form hätte nicht schon ähnlichen Mißbrauch erfahren? — Auch die Notirungs-, so wie die verschiedenen Anwendungsarten s. im Art. Kanon. ABM.

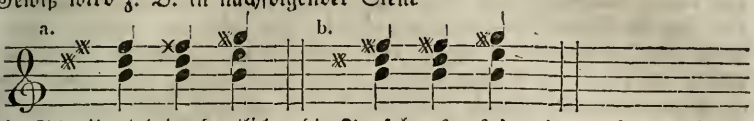
Doppel-Korthol, s. Dolcian.

Doppel-Kreuz. Wenn ein bereits erhöhter Ton noch einmal erhöht werden soll, z. B. wenn aus dem großen Dreiklange h, dis, fis ein übermäßiger, h, dis, fisis, werden; oder auch von diesem fis ein Durchgang nach gis (z. B. dem Quartsext-Accorde h, e, gis) durch fisis erfolgen soll, bedarf man, dies ist klar, einer zweiten Erhöhung des bereits erhöhten Tones, also einer doppelten. Hierzu ist das Doppelkreuz (×) üblich geworden, das auch bisweilen, aber selten, in folgenden Gestalten



gesehen wird. Man bemerkt leicht den Widerspruch zwischen der üblichen Gestalt und dem Namen des Doppelkreuzes, das eigentlich ein einfaches ist; so wie die Inconsequenz, eine einfache Erhöhung mit einem doppelten Kreuze (𝄪), und eine doppelte mit einem (×) einfachen anzuzeigen. Dieser unleugbare Mißstand hat seinen Grund darin, daß das einfache Erhöhungszeichen in seiner sehr kenntlichen, merkbaren Gestalt üblich wurde, ehe man an das Bedürfniß doppelter Erhöhung denken konnte. Als später die letztere hin und wieder nöthig wurde, hatte man für sie kein analoges Zeichen mehr übrig, als eben das einfache Kreuz; man hätte dann zu überladenen Bildungen drei- oder vierfacher Kreuze (♯♯♯ ♯♯♯) od. dem obigen Mißbrauch der ohnehin so vielgebrauchten Punkte greifen müssen. Nachdem aber einmal jene Bezeichnungsweise in all' unseren Werken eingeführt und Allen geläufig worden, wäre es eine unnütze und störende Consequenzmacherei, wenn man (wie Einige vorgeschlagen) die Zeichen umtauschen wollte. Auch ist es recht gut gerathen, daß die häufigste und wichtigste Vorzeichnung, die einfache Erhöhung, das deutlichste der Erhöhungszeichen davon getragen hat; wie man sich denn überhaupt hüten muß, an dem, was aus der Natur der Sache erwachsen ist, nach abstracten Verstandessätzen zu modeln. Auch dann, wenn der doppelt zu erhöhende Ton schon in der Vorzeichnung, oder an der Stelle seines Erscheinens einfach erhöht ist, mithin streng genommen nur noch einer einfachen Erhöhung bedarf, thut man wohl, um der Deut-

lichkeit willen das Doppelkreuz zu setzen. Siehe den Artikel Doppel-b. Gewiß wird z. B. in nachfolgender Stelle



die Schreibart bei a deutlicher die Tonfolge fis, fisis, gis anzeigen, als die bei b, wo man nur die Zeichen einfacher Erhöhung gewahrt, und zweifelhaft bleibt, ob das Kreuz vor der zweiten f-Note nicht eine bloße überflüßige Wiederholung des ersten Kreuzes vor f ist. ABM.

Doppel-Kreutzschlag nennen die Pauker diejenige Schlagmanier ihres Instruments, wenn beide Pauken in schnellster Abwechslung mit beiden Schlägeln zugleich angeschlagen werden sollen. Das Weitere darüber enthält der Artikel Pauke.

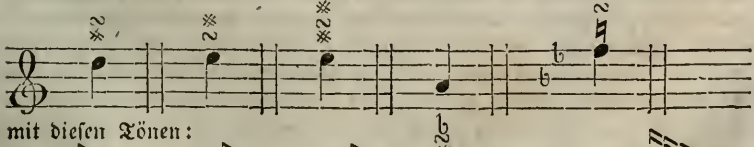
Doppel-Labium, s. Doppelflöte.

Doppel-Lade heißt eine Windlade mit doppelten Canzellen, und aus welcher zwei Claviaturen sowohl einzeln als zugleich spielen können.

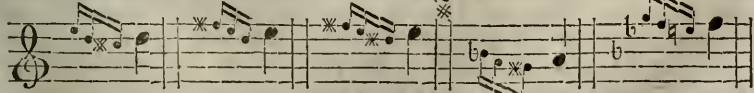
Doppel-Octave, lat. Decima quinta u. franz. Quinzième, ein Intervall von 15 diatonischen Stufen.

Doppel-Pfeife. Vergl. zunächst Orgelpfeife und Pfeife. Dann wird auch wohl die Doppel-Flöte der Alten (s. Flöte) Doppel-Pfeife genannt, weil dieselbe nicht wie die eigentliche, und namentlich jetzt gebräuchliche Flöte, sondern wie die gewöhnliche Pfeife geblasen wurde.

Doppelschlag, eine der gebräuchlichsten Verzierungen, welche darin besteht, daß man dem Haupttone einen Nebenton von oben und einen von unten, oder umgekehrt, vorangehen läßt, und beide Nebentöne durch ihren Mittelton (welches also der Hauptton selbst ist) verbindet. Der Doppelschlag vor c würde also heißen: d, c, h, oder h, c, d. Wir sehen hier sogleich zwei Formen des Doppelschlags, u. wollen die erstere Doppelschlag von oben, die andere Doppelschlag von unten nennen. In beiden Gestalten wird der Doppelschlag unmittelbar vor dem Haupttone selbst in mäßig geschwinder oder auch schneller Bewegung vorgetragen, hat aber keine bestimmte Geltung im Tacte, sondern wird auf die Dauer des vorhergehenden Tacttheils gerechnet, so daß der Hauptton scharf auf seinem Tacttheile eintritt. — Er wird mit kleinerer Notenschrift aufgezeichnet, oder auch mit diesem Zeichen ∞ über oder unter der Note angedeutet. Sollen seine Nebentöne nicht aus der vorgezeichneten Tonleiter genommen werden, so erhalten sie in der Notenschrift die gewöhnlichen Signaturen der Erhöhung u. s. w., oder beim Gebrauche des Doppelschlagzeichens wird das Kreuz. b oder Wiederrufungszeichen für den höheren Nebenton über, für den tieferen unter das Hauptzeichen gesetzt, also diese Reihe von Doppelschlägen



mit diesen Tönen:



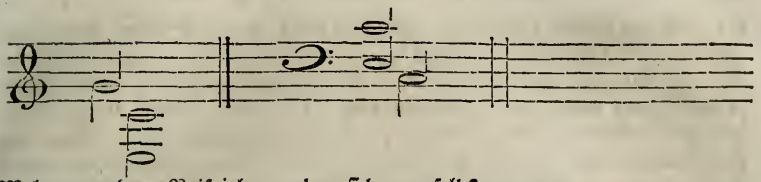
von oben oder von unten beginnend, vorgetragen. — Wird das Zeichen

des Doppelschlags hinter die Hauptnote gesetzt, so soll erst der Hauptton, und dann, während seiner Geltung, der Doppelschlag angegeben werden, der aber in diesem Falle mit dem nochmaligen Hauptone schließt. Man sieht, daß bei der Auszeichnung des Doppelschlags Zweierlei unbestimmt bleibt. Einmal die Geschwindigkeit seiner Ausführung. Sie richtet sich im Allgemeinen nach Tempo und Sinn des Tonstücks, und darf nicht so schnell werden, daß Undeutlichkeit oder unangemessene Heftigkeit entsteht; aber auch nicht so langsam, daß die enge und saubere Verbindung der Töne sich löste; wiewohl Beides in besonderen Fällen ausdrucksvoll, und dann erlaubt, ja nothwendig seyn kann. — Zweitens die Richtung. Im Allgemeinen ist mit dem Zeichen ∾ der Doppelschlag von oben gemeint, der durch den Einsatz mit dem höheren Nebentone einen schärferen, lebhafteren Character erhält. Der Doppelschlag von unten wird meist ausdrücklich mit Noten angegeben; doch kann man ihn auch auf das Zeichen ∾ anbringen, wenn ein sanfterer, sinnigerer Ausdruck bezweckt wird; und in diesem Sinne will er auch langsamer ausgeführt seyn. Weniger kommt dabei auf die Richtung der Melodie an; der Doppelschlag von unten kann auch da seine Stelle finden, wo die Melodie fällt. — Es bleibt dem Geschmacke des Ausführenden überlassen, diese oft sehr anmuthige, den Hauptton gleichsam umkränzende, ihn gleichsam suchende Verzierung (s. d.) auch da anzubringen, wo sie gar nicht angezeichnet ist. Nur sollte man dabei sparsam u. überlegt zu Werke gehen, da eine Häufung so kleiner Figuren leicht kleinlich wird, und den tieferen Sinn, den Grundzug der Melodie verhüllt und stört. ABM.

Doppel-Schleifer ist eigentlich nichts anderes, als ein wiederholter Doppelvorschlag, mit der Eigenthümlichkeit jedoch, daß diese Wiederholung so schnell als möglich geschieht. Streng genommen ist der Name dieser Spielmanier, die nur auf Saiteninstrumenten hervorgebracht werden kann, eben so unrichtig, als sie selbst ungewöhnlich. Ein besonderes Zeichen hat man dafür nicht, und es muß daher der D. immer durch Noten angedeutet werden. Ob er von unten oder von oben geschieht, ist ganz gleich. Im ersten Falle ist der Name noch richtiger, als im zweiten. Seine Ausführung hat mit dem sogenannten Schneller viel Aehnliches; beide unterscheiden sich jedoch dadurch hauptsächlich von einander, daß der letztere mit dem Haupttone, der Doppelschleifer aber mit dem Hülfstone anfängt, und daher auch eine Note mehr hat.

Doppel-Sonate, eine für zwei concertirende Instrumente gesetzte Sonate. S. Sonate.

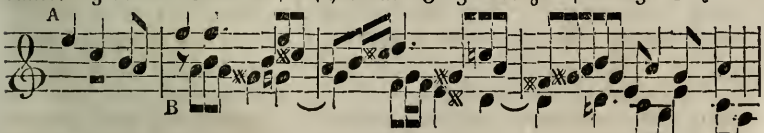
Doppelstielig (franz. Double queue) heißen die zugleich auf- und abwärts gestrichenen Noten. Kommen dergleichen in Ripienstimmen der Saiteninstrumente vor, so sollen sie, um dem Tone mehr Stärke und Energie zu geben, auf zwei verschiedenen Saiten, gewöhnlich auf einer offenen, und zugleich auf einer tieferen gedeckten Saite gespielt werden. In jeder anderen Stimme, und namentlich in Partituren und Tonstücken für Clavierinstrumente, deutet das doppelte Bestielen (Auf- und Abwärtsstreichen) der Noten an, daß dieselben zu zwei verschiedenen Harmonien oder Stimmführungen zugleich gehören. In folgendem Beispiele unter anderen gehört im ersten Tacte das g in der Melodie sowohl dem Discante als dem Alte, und im zweiten Tacte das c sowohl dem ersten als dem zweiten Basse an. Wären beide Töne nur aufwärts gestrichen, so würden nur die Oberstimmen, und wären sie blos abwärts gestrichen, nur die Unterstimmen sie als ihnen angehörig betrachten, und somit allein vortragen; aus der Doppelstielung aber ist ersichtlich, daß beide Stimmen zugleich diesen Ton vorzutragen haben:



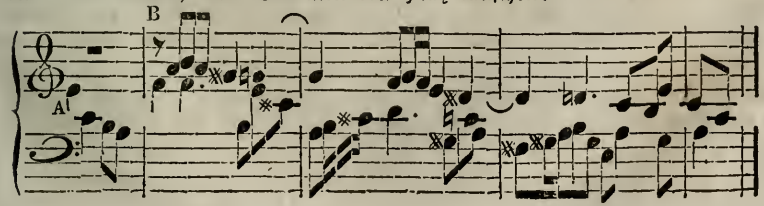
Mehrere andere Beispiele ergeben sich von selbst.

Doppelt (ital. doppio, franz. double) nennt man, wie überall so auch in der Musik, alles Zweifache. So sind z. B. doppelte Intervalle keine anderen als zweifache Intervalle (franz. Intervalles doublés), unter welchen man alle Intervalle versteht, die eine Octave überschreiten, weil sie gewissermaßen als die doppelte Stufe der ersten Octave zu betrachten sind. So ist z. B. f von c die einfache Quarte, um eine Octave höher aber ist es von diesem c die zweifache oder doppelte Quarte. — Aehnlich dem verhält es sich auch mit ziemlich allen übrigen Gegenständen in der Musik, denen das Prädicat doppelt beigelegt wird. Doppelter Nachschlag ist der um eine Note mehr genommene einfache Nachschlag (s. dies.). Doppelter Rhythmus ist ein zweifacher Rhythmus, vielleicht ein anderer im Gesange, und wieder ein anderer in der Begleitung (s. Rhythmus). Doppelter Schlußtact — ein zweifacher Schlußtact, d. h. ein solcher, der bei der Wiederholung eines Tonstücks, oder auch nur eines Theils desselben, anders als zum ersten Male gespielt oder gesungen wird (s. Abweichung). Doppeltes Wiederholungszeichen, auch großes Wiederholungszeichen genannt, ist dasjenige Wiederholungszeichen (s. dies.), welches sich sowohl auf den vorhergehenden als nachfolgenden Theil bezieht, und daher auf beiden Seiten mit Puncten versehen ist. Doppelte Zunge, die auch wohl die gerissene genannt wird, ist eine Schlagmanier der Pauken (s. dies.), in welcher die gewöhnliche Zunge zweifach oder doppelt ausgeführt wird. Wie diese, so sind auch alle übrigen derartigen Gegenstände, in sofern der Beisatz „doppelt" keine noch andere, als die gewöhnliche wortgemäße Verschiedenheit von dem einfachen Gegenstande bezeichnet, unter ihren besonderen Artikeln nachzusehen.

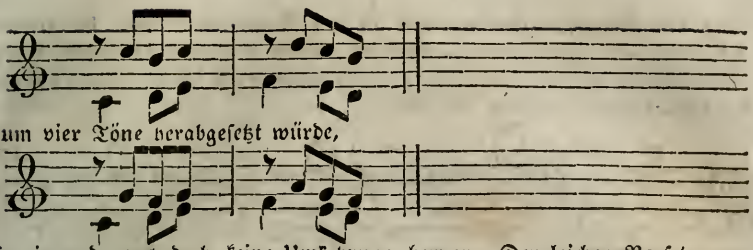
Doppelter Kontrapunct heißt diejenige Schreibart, nach welcher zwei musikalische Sätze dergestalt umgekehrt werden können, daß der höhere zum tieferen, der tiefere zum höheren wird, ohne Fehler oder Verdunkelung in den Stimmenfortschritten. Folgender zweistimmige Satz



diene vorläufig als Beispiel. Er kann dergestalt umgekehrt werden, daß die obere Stimme um acht Töne tiefer, oder, was dasselbe ist, die untere Stimme um acht Töne höher tritt, während die andere auf ihrer Stelle bleibt und dadurch beide Stimmen den Platz tauschen:

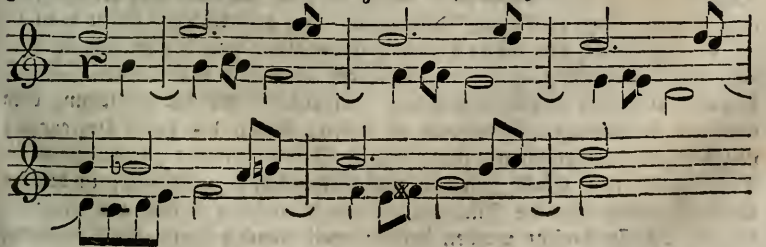


Es muß vor Allem einleuchten, daß diese Schreibart den Inhalt einer Composition bereichert oder vervielfältigt, indem sie zugleich die Einheit derselben auf das Energischeste festhält. Beide vorstehende Sätze enthalten unter A und B zwei musikalische Gedanken ganz unverändert, haben also in sofern die höchste Einheit. Und dennoch erscheinen beide im zweiten Satze in ganz anderen Verhältnissen; die Unterstimme ist zur Ober-, und die Oberstimme zur Unterstimme geworden, die Intervalle zwischen beiden haben sich verwandelt, z. B. aus der Sext ist eine Terz, aus der verminderten Septime eine übermäßige Secunde geworden ꝛc. Denkt man sich einen solchen Satz durch Zwischensätze von seiner Umkehrung getrennt, letztere auch wohl in einen anderen Ton versetzt, oder mit anderen Stimmen vermehrt, so erwächst aus dem einen Gedanken eine größere Tonmasse, die Einheit mit Mannigfaltigkeit in einem hohen Grade, wie wenig andere Tonformen, verbindet. — Besonders wichtig wird aber diese Schreibart überall, wo zwei Stimmen (Sing- oder Instrumentalstimmen) gleich wirklichen Personen in Wechselbeziehung zu einander treten, ihre Gedanken austauschen, im musikalischen Dialog Rede wechseln, jede Wort und Weise der anderen umtauschend übernimmt. Daher ist die Schreibart des doppelten Kontrapuncts für mehrere Musikformen, namentlich für die Doppelfugen und Fugen mit mehren Subjecten, für Kanon und Doppelkanon (s. diese Artikel) geradezu unentbehrlich, für alle aber, die nicht ganz homophon sind, von größter Wichtigkeit, und überdies eines der wirksamsten Bildungsmittel zur Entwickelung, Bereicherung, Sichtung und Ordnung der Ideen im Geiste des Kunstjüngers. — Alle diese Vortheile machen aber nur dann sich geltend, wenn die contrapunktischen Bildungen wirklich künstlerischen, lebendigen Inhalt haben, wenn beide Stimmen lebendig aus der Empfindung und künstlerischen Anschauung heraustreten, nicht blos mechanisch zu einander gemacht, blos berechnet und aus kaltem Verstande hervorgetreten sind. Unleugbar ist gar oft, seit Seb. Bach bis in die neueste Zeit, mit der kontrapunctischen Schreibart ein solches Spiel getrieben worden, und allerdings kann sie die natürliche Empfindung und Erfindung in ein unkünstlerisches Künsteln und Rechnen verkehren; ihr Mißbrauch und Mißverstand ist also gefährlich, ja kunsttödtend. Aber — welcher Mißbrauch wäre das nicht? Es giebt ein einfaches Mittel, die Gefahr zu überwinden; man muß sich der Schreibart so vollkommen bemächtigen, daß man weder nöthig hat, an sie zu denken, noch gereizt ist, fernerhin damit zu prunken. Das kostet freilich Arbeit und Zeit. Aber ohne diese wird eben nichts erreicht, und ein Talent, das diese Prüfung nicht aushielte, ein Geist, der in diesen Uebungen sich verlieren könnte — die sind ohnehin der Aufgabe eines wahren Künstlers nicht gewachsen. Es muß namentlich in unserer Zeit, bei dem Eindringen der seichten ausländischen Musik, alles Ernstes gesagt und wiederholt werden, daß ohne Feuerhärtung in der Arbeit, und ohne eine unversehrt durchdringende Haltung und Treue durchaus nichts Rechtes geleistet werden kann. — Oben ist nun blos allgemein gesagt worden, daß eine von beiden Stimmen versetzt, und dadurch die untere zur oberen würde; in dem Beispiel ist willkührlich die Versetzung acht Töne weit vorgenommen worden. Bei näherer Erwägung fällt sogleich auf, daß die Versetzung auch um mehrere oder mindere Stufen möglich wäre. — Hier müssen zuvörderst alle Versetzungen ausgeschlossen werden, durch die keine Umkehrung der Stimmen entsteht. Wenn z. B. auch die Oberstimme dieses Sätzchens

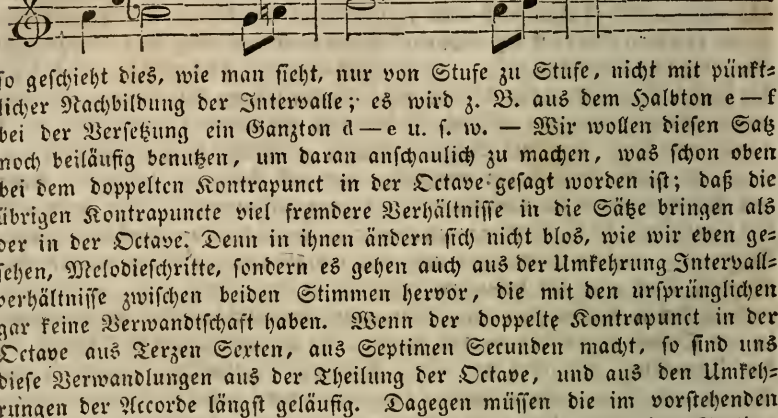


um vier Töne herabgesetzt würde,

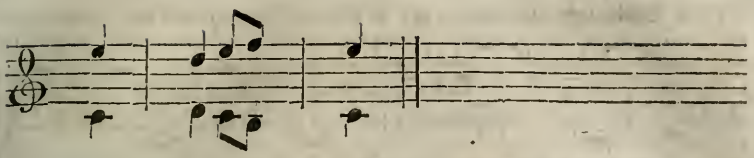
so ginge daraus doch keine Umkehrung hervor. Dergleichen Versetzungen gehören also nicht in die Lehre vom doppelten Kontrapunct. — Von ihnen abgesehen giebt es nun nach dem verschiedenen Grade der Besetzungen folgende sieben Arten des doppelten Kontrapunktes, über die das Nöthigste hier mitgetheilt werden soll. — 1) Doppelter Kontrapunct in der Octave. Die Umkehrung erfolgt durch die Versetzung der tieferen Stimme in die höhere, oder der höheren Stimme in die tiefere Octave; der zuerst angeführte Satz kann als Beispiel dienen. — Dieser Kontrapunct ist aus mehr als einem Grunde der wichtigste, und mit Recht der üblichste. Denn vor Allem giebt er die versetzte Melodie ganz getreu wieder, und stellt auch das Verhältniß beider Stimmen zu einander, ungeachtet der Umkehrung aller Intervalle, ungleich kenntlicher uns vor, als die übrigen Arten des Kontrapunctes. Dies zeigt sich besonders erheblich in der richtigen Form der Doppelfuge, deren regelmäßige Durchführungen sämmtlich auf den Kontrapunct in der Octave gegründet werden müssen, da in der Fuge das Thema, in der Doppelfuge also jedes der beiden Themata, regelmäßig abwechselnd auf Tonica und Dominante erscheint, dergestalt aber, daß die Stimmen gegen einander umgekehrt, das höhere Thema zum tieferen, das tiefere zum höheren wird (s. d. Art. Doppelfuge). Die folgenden Arten des doppelten Kontrapuntes sind 2) der dopp. Kpt. in der None, in welchem eine Stimme um neun Tonstufen, — 3) der dopp. Kpt. in der Decime, in welchem eine Stimme um zehn Tonstufen, 4) der dopp. Kpt. in der Undecime, in welchem sie um eilf Töne, — 5) der dopp. Kpt. in der Duodecime, in welchem sie um zwölf Töne, — 6) der dopp. Kpt. in der Decima tertia, in welchem sie um dreizehn, — endlich 7) der dopp. Kpt. in der Decima quarta, in welchem sie um vierzehn Tonstufen versetzt wird. Man bemerkt leicht, daß die überoctavigen Intervalle, None, Decime u. s. w. bis Decima quarta, nichts weiter sind als Secunde, Terz bis Septime in der anderen Octave; eine so weite Versetzung (und daher die ungewöhnlichen Intervallnamen) ist aber nöthig, um der Stimmbewegung freien Spielraum zu geben. Uebrigens wird bei all' diesen Kontrapuncten dergestalt versetzt, daß man die ursprüngliche Tonart auch in der versetzten Stimme beibehält, gleichviel, ob dadurch große Secunden, Terzen u. s. w. in kleine, und umgekehrt, verwandelt werden. Soll z. B. dieser Satz



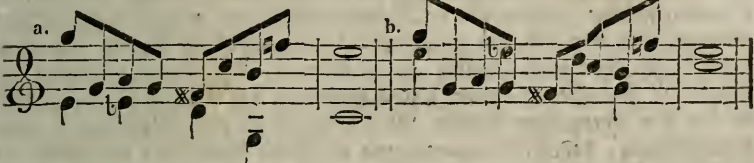
nach dem doppelten Kontrapuncte in der None umgekehrt, die tiefere Stimme neun Stufen hinauf, oder die höhere neun Stufen hinab, oder (was dasselbe ist) die höhere eine Stufe hinab und die tiefere acht Stufen hinauf versetzt werden, wie hier —



so geschieht dies, wie man sieht, nur von Stufe zu Stufe, nicht mit pünktlicher Nachbildung der Intervalle; es wird z. B. aus dem Halbton e—f bei der Versetzung ein Ganzton d—e u. s. w. — Wir wollen diesen Satz noch beiläufig benutzen, um daran anschaulich zu machen, was schon oben bei dem doppelten Kontrapunct in der Octave gesagt worden ist; daß die übrigen Kontrapuncte viel fremdere Verhältnisse in die Sätze bringen als der in der Octave. Denn in ihnen ändern sich nicht blos, wie wir eben gesehen, Melodieschritte, sondern es gehen auch aus der Umkehrung Intervallverhältnisse zwischen beiden Stimmen hervor, die mit den ursprünglichen gar keine Verwandtschaft haben. Wenn der doppelte Kontrapunct in der Octave aus Terzen Sexten, aus Septimen Secunden macht, so sind uns diese Verwandlungen aus der Theilung der Octave, und aus den Umkehrungen der Accorde längst geläufig. Dagegen müssen die im vorstehenden Satze erfolgten Verwandlungen einer Sexte in eine Quarte, einer Septime in eine Terz, und ähnliche in diesem und anderen Kontrapuncten außer Beziehung mit den Verhältnissen der Octavtheilung, der Accordumkehrung, sie müssen fremder, wohl gar befremdend erscheinen; nur an dem allgemeinen Stimmgang und der rhythmischen Construction beider Sätze werden wir sicher inne, daß es die vorigen in einer Umkehrung sind. — Bei der Abfassung kontrapunctischer Sätze bedarf es nun außer den im einfachen Kontrapuncte (s. den Art. Kontrapunct) schon nöthigen Erwägungen noch der steten Berücksichtigung der Folgen, welche die Umkehrung nach sich ziehen wird. Der Gang und die Verhältnisse zweier Sätze können an sich vollkommen richtig seyn, in der Umkehrung aber mannigfachem Bedenken unterliegen. Nichts ist z. B. zulässiger als ein Terzengang. Wollte man aber diese beiden Stimmen nach dem doppelten Kontrapuncte in der None, Undecime oder Decima quarta umkehren, so würden daraus, wie leicht begreiflich, Septimen-, Nonen- oder Quintenfolgen. Aehnliche Gefahren läuft man bei jeder Art der Umkehrung. Es bedarf also besonderer Regeln, um sie zu vermeiden. — Wenn es auch nicht am Ort seyn dürfte, diese Regeln hier vollständig mitzutheilen (am gründlichsten findet man sie im zweiten Theile von Marpurg's Abhandlung von der Fuge), so darf doch eine Einweisung in diesen Theil der Setzkunst nicht fehlen. — Alle Regeln haben hier zweierlei Tendenz: einmal durch die Versetzung eine wirkliche Umkehrung hervorgehen zu lassen; dann bei dieser Umkehrung unzulässige Fortschreitungen und Verhältnisse der Stimmen zu vermeiden. — Die Regeln erster Classe fallen in eine Generalregel zusammen: in keinem Kontrapuncte dürfen die Stimmen um einen weiteren Raum aus einander treten, als sie versetzt werden sollen; weil nämlich sonst die Versetzung keine Umkehrung bewirkt. Dieser Satz z. B.



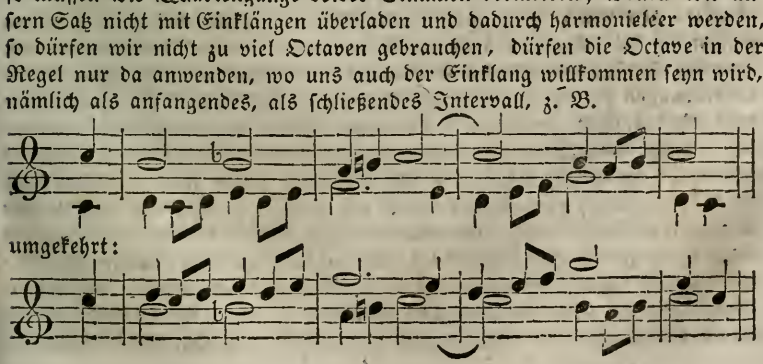
kann nicht nach dem doppelten Kontrapuncte in der Octave umgekehrt werden, weil die Versetzung nicht weiter reicht als die Stimmentfernung, und nur eine Annäherung der Stimmen bewirken würde. Im Kontrapunct in der Octave dürfen daher die Stimmen nicht über 8, im Kpt. in der None nicht über 9, im Kpt. in der Decime nicht über 10 Stufen aus einander treten. Wiefern man sich in einzelnen Stellen von dieser Regel dispensiren kann, z. B. hier bei a,



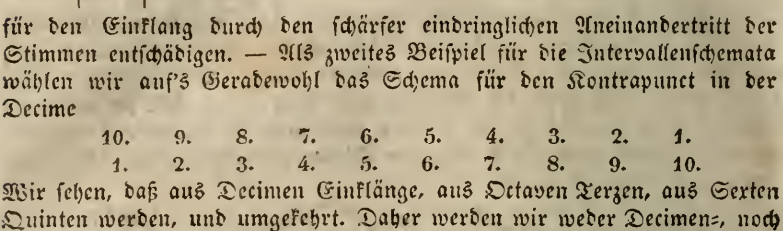
woraus der Satz b entstanden ist, kann hier nicht näher erörtert werden. — Die Regeln zweiter Classe gehen dahin, alle durch Umkehrung zu befahrenden Fehler zu vermeiden. Hierzu muß für jeden Kontrapunct Intervall für Intervall untersucht werden, welches andere Intervall durch die Umkehrung entsteht. Im Kontrapuncte in der Octave werden z. B. aus Quarten Quinten; eine Quartenfolge ist also eben so unzulässig wie eine Quintenfolge, und in denselben Ausnahmefällen wiederum zulässig. Im Kontrapuncte in der None werden aus Terzen Septimen; erstere sind daher nur so weit zulässig, als die aus ihnen entstehenden Septimen es seyn werden. — Um nun für jeden Kontrapunct eine Uebersicht aller Verwandlungen zu haben, setzt man für jeden ein Intervallenschema fest, z. B. für den Kontrapunct in der Octave

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.

wobei sich von selbst versteht, daß die erste Stimme, oder ihre Versetzung allein mit der anderen gleichzeitig erscheine. Wir sehen hier den Einklang sich in eine Octave, die Secunde in eine Septime, die Terz in eine Sexte, die Quarte — wie schon bemerkt — in eine Quinte verwandeln, und umgekehrt. Wollen wir nicht durch die Umkehrung Quinten entstehen lassen, so müssen wir Quartengänge beider Stimmen vermeiden; wollen wir unsern Satz nicht mit Einklängen überladen und dadurch harmonieleer werden, so dürfen wir nicht zu viel Octaven gebrauchen, dürfen die Octave in der Regel nur da anwenden, wo uns auch der Einklang willkommen seyn wird, nämlich als anfangendes, als schließendes Intervall, z. B.



oder in Bindungen, wie bei a, die in der Umkehrung (bei b)



für den Einklang durch den schärfer eindringlichen Aneinandertritt der Stimmen entschädigen. — Als zweites Beispiel für die Intervallenschemata wählen wir auf's Geradewohl das Schema für den Kontrapunct in der Decime

10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.
1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.

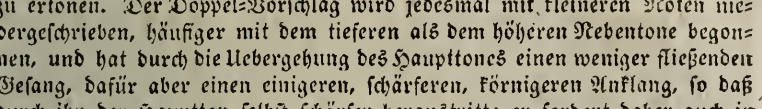
Wir sehen, daß aus Decimen Einklänge, aus Octaven Terzen, aus Sexten Quinten werden, und umgekehrt. Daher werden wir weder Decimen-, noch Terzen-, noch Sextenfolgen gebrauchen dürfen, ohne in Folgen von Einklängen, Octaven und Quinten zu gerathen. — Die ferneren Regeln für diesen, so wie die Schemata und Regeln für die übrigen Kontrapuncte, müssen hier übergangen werden. Man erräth schon aus obigem Anfang einer Entwickelung, daß diese Kontrapuncte sehr viele Rücksichten erfordern, ja gewissermaßen auf Schrauben gestellt erscheinen. Muß nun noch zugefügt werden, daß selten oder nie ein nach ihren Gesetzen angefertigter Satz (z. B. der obige nach dem Kontrapunct in der None entworfene) für sich allein befriedigen kann, daß die Zufügung einer oder mehrerer Stimmen zur Erfüllung des Ganzen meist wünschenswerth seyn wird, so können allerdings über die Brauchbarkeit dieser Kontrapuncte, nämlich außer dem in der Octave, als freier Kunstformen, Zweifel entstehen. — Dem würden wir nun entgegnen, daß allerdings das Studium dieser Kontrapuncte nicht eben unentbehrlich zu nennen sey, wie das des Kontrapuncts in der Octave, und daß der angehende Tonsetzer nicht wohl thun würde, sich ihnen auf Kosten anderer, dringenderer Uebungen zuzuwenden, oder wohl gar mit ihnen wegen ihrer schwierigen Behandlung ein eitles Spiel zu treiben; daß aber eine von solcher Uebertreibung freie Beschäftigung mit ihnen sicher seine Umsicht und Combinationsgabe schärfen, ja daß es ihm gelingen wird, wenigstens einige dieser Kontrapuncte (zumeist vielleicht den der Decime) so in seine Gewalt zu bringen, daß sie sich ihm im freien künstlerischen Schaffen als wahre Kunstformen darbieten. — Und wäre sogar dieser Erfolg, der hier nicht ohne practische Erfahrung verheißen wird, zweifelhaft, so wird jeder eifrig Strebende lieber — auf die Gefahr einiger mühsamer Arbeitstage — einen Schritt über die Grenze künstlerischen Bildens hinaus thun, als die Grenze, den vollen Besitz des künstlerischen Formenreiches nicht erreichen wollen. — Es wäre nun noch erwünscht, etwas über den besonderen Sinn, über die kunstphilosophische Bedeutung der verschiedenen kontrapunctischen Umkehrungen zu sagen. Daß jede Umkehrung das Verhältniß beider Stimmen, die herrschende obere in die dienende untere, und umgekehrt, verwandelt, ist nur die allgemeinste Wahrnehmung. Wenn aber in den Tonformen überhaupt ein Geistiges lebt und sich offenbart, wenn man in ihnen nicht ein blos zufälliges mechanisches Spiel mit sinnlichem Material oder mathematischen Größen, — kurz, wenn man in der Tonkunst wirklich eine Kunst sieht, so ist gewiß, daß eine andere Idee zu Grunde liegt, wenn die Umkehrung die versetzte Stimme auf dieselben Stufen (in einer anderen Octave) stellt, oder auf fremde Stufen; — und hier wieder: ob die Stufe der None oder Decime u. s. w. ergriffen worden ist. — Allein zu

viele Voraussetzungen für eine solche Erörterung müßten erledigt werden, als daß man sie hier gründlich anknüpfen könnte. Sie bleibe also einem anderen Orte aufgehoben. ABM.

Doppel-Triller, s. Triller.

Doppelt verkehrter Kontrapunct, s. den Artikel Verkehrung. ABM.

Doppel-Vorschlag, eine Verzierung, welche darin besteht, daß einem Tone der Melodie der höhere und tiefere Nebenton vorgesetzt wird, um, wie der Doppelschlag, in angemessener Lebhaftigkeit, aber ohne bestimmte Geltung im Tacte, vor dem tactmäßigen Eintritte des Haupttones zu ertönen. Der Doppel-Vorschlag wird jedesmal mit kleineren Noten niedergeschrieben, häufiger mit dem tieferen als dem höheren Nebentone begonnen, und hat durch die Uebergehung des Haupttones einen weniger fließenden Gesang, dafür aber einen einigeren, schärferen, körnigeren Anklang, so daß durch ihn der Hauptton selbst schärfer heraustritt; er fordert daher auch in der Regel einen mehr pikanten als abgeschliffenen Vortrag. Statt des einen nächstliegenden Nebentones wird bisweilen auch ein entfernterer, es werden auch wohl deren zwei genommen —



und so führt die Umgestaltung und Bereicherung der ursprünglich sehr einfachen Manier in die unerschöpfliche Reihe der Manieren, einem Haupttone irgend eine kleine Reihe willkürlicher Verzierungstöne vorzusetzen. ABM.

Doppel-Wiederrufungszeichen (♮♮), zur Aufhebung einer Doppelerhöhung (𝄪) oder Doppelerniedrigung (𝄫) dienlich. Soll eine Doppel-Erhöhung oder Erniedrigung nur halb wiederrufen, also in eine einfache verwandelt werden, so würde ein einfaches Wiederrufungszeichen eigentlich genügend seyn. Doch scheint es rathsam, demselben das noch fortgeltende einfache Versetzungszeichen zuzufügen (♯𝄪 oder ♭𝄫), damit man nicht eine totale Aufhebung der Versetzungen vermuthe. Diese Schreibart ist auch die gemeinübliche. ABM.

Doppel-Wirbel, s. Wirbel.

Doppel-Zunge, s. Zunge.

Doppio (ital.), doppelt, zweifach; z. B. Concerto doppio — ein Doppelconcert. — Doppio movimento, wörtlich: doppelte Bewegung, bedeutet da, wo eine Tactart mit einer anderen abwechselt, z. B. der Viervierteltact mit dem Zweiviertel-Tacte, daß bei der zweiten Tactart das Tempo mit dem vorhergehenden ganz gleich, in dem angeführten Falle also das Viertel eben so schnell oder langsam genommen werden soll, als beim vorhergehenden Viervierteltacte. Gewöhnlicher wird dafür l'istesso tempo (s. dies.) gesetzt. — Doppio pedale bedeutet beim Orgelspielen die Verdoppelung der Pedaltöne, oder die gleichzeitige Fortbewegung der Füße in Octaven. a.

Dorat, Claude Joseph, Dichter, ein auch um die musikalische Literatur, und hauptsächlich so weit dieselbe die dramatische Kunst berührt, sehr verdienter Mann, wurde geboren 1734 zu Paris, studirte zuerst die Rechte, ward dann Militär, gab aber Beides auf, und überließ sich, da ein hinlängliches Vermögen ihn unabhängig machte, ganz der Liebe zur Poesie und

Kunst überhaupt. Er starb zu Paris den 24sten April 1780, nachdem er durch die Eitelkeit, alle seine Schriften mit großer Pracht drucken zu lassen, einen bedeutenden Theil seines Vermögens vergeudet hatte. Von seinen Werken, welche gesammelt in 20 Bänden zu Paris erschienen, gehören hieher: das didactische Gedicht in vier Gesängen „La déclamation théâtrale", worin vom Trauerspiel, Lustspiel, der Oper und dem theatralischen Tanze gehandelt wird, und das zugleich eines der besten Gedichte ist, welches er geliefert hat; ferner „Le Pouvoir de l'harmonie, poëme lyrique, imité de Dryden, dédié à Mr. Chv. Gluck" (s. Journ. encycl. Oct. 1779, pag. 114); und endlich „Coup-d'Oeil sur la litérature, ou collection de différens ouvrages, tant en prose, qu'en verse" (2 Bände, Amsterdam 1780), worin auch mehrere interessante Briefe über Gluck und Piccini, und auch einige lesenswerthe Abhandlungen über die französischen Ballette vorkommen. Angenehmer Witz, feine und treffende Gedanken, so wie auch sinnreiche Vergleichungen in zarten und leichten Zügen lassen sich D. auch in diesen, wie in allen seinen übrigen Werken nicht absprechen, aber es fehlt ihm die lebendige Natürlichkeit und die belebende Wärme, die immer anziehen, auch selbst wenn der Inhalt nicht der interessanteste ist. Als Theaterdichter machte er wenig oder gar kein Glück; überaus gefielen dagegen seine Erzählungen, Lieder und poetischen Episteln, und in diese Classe seiner Dichtungen gehören vorzugsweise die obgenannten musikalischen Schriften. bbb.

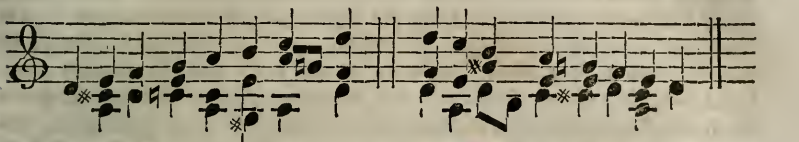
Dorffschmied, Georg, ein berühmter Contrapunctist des 16ten Jahrhunderts, und noch bekannt als der Componist der sämmtlichen Vesper-Antiphonien, welche er vierstimmig setzte, und 1597 unter dem Titel „Sacrificium vespertinum" zu Augsburg herausgab.

Dorisch, der Name einer griechischen Tonart, über die das Nähere im Artikel griechische Musik nachzulesen ist. Seit Glarean ist dieser Name aber auch für eine der Kirchentonarten, und zwar für den früher so genannten primus tonus, der von d aus folgende Tonleiter hat:

d, e, f, g, a, h, c, d,

üblich geworden, — und von dieser dorischen Tonart allein ist hier die Rede. Vergl. den Artikel alte, oder Kirchen-Tonarten. Im Voraus sey bemerkt, daß diese dorische, der Kirchenmusik angehörige Tonart bisweilen in gleicher Ton- und Modulations-Ordnung auf die Tonica c, oder auch e, selten aber (oder nie) höher übertragen worden ist; Transpositionen, die das Wesen der Tonart nicht berühren. — Die dorische Tonart ist im System der Kirchentonarten die erste Molltonart; die äolische (s. diesen Artikel) die andere. Sie unterscheidet sich von Dur durch die kleine Terz ihrer Tonleiter, vom äolischen Moll aber durch die große Sexte. Nimmt man nun hiebei in Erwägung, daß ihre Septime unbedenklich erhöht wird (c in cis), namentlich um den halben Schluß von d, f, a auf a, cis, e zu machen, oder den vollen Schluß mittelst des Dominantaccordes einzuleiten, so sieht man, daß diese Tonart zur Tonica einen kleinen, zu beiden Dominanten aber große Dreiklänge fordert. Schon von hier aus bestimmt sich ihr Character; sie ist eine Molltonart, in Moll schließend, aber in ihren wichtigsten Wendungen mit beiden Dominanten die Eigenschaft, die Harmonie von Dur an sich tragend; der trübere, ernstere, auch wohl weichere Sinn der Mollgattung wird durch die helleren, sichereren, freudigeren Durklänge erleuchtet und erhoben. Es ist der wahre Ton für feierliche, würdige, freudig-ernste Andacht; und in diesem Sinne ist nicht nur der Grund zu suchen, warum die dorische Tonart in kirchlichen Gesängen häufiger angewendet worden ist

als andere Kirchentöne, ſondern wir verſtehen auch ältere Tonlehrer, z. B. Buttſtädt und Prinz, ſehr wohl, wenn ſie das Doriſche mit einem nur ſcheinbaren Widerſpruche „munter, freudig und gravitätiſch" nennen, oder auch „andächtig und temperirt"; letzteres nämlich in dem Sinne, es ſey das Moll mit Dur verſetzt, durch Dur näher und anders beſtimmt. — Hiernach würde nun ſchon die Harmoniſirung der doriſchen Tonleiter ſich folgendermaßen



feſtſtellen; ihr folgt aber, wie immer — und das iſt das Wichtigere — das Geſetz der Ausweichung, die Modulationsordnung. Auf der einen Seite ſtrebt das Doriſche nach der Dominante in Dur auszuweichen (ſ. den ſechsten und eilften Accord im Obigen), auf der anderen Seite hängt es durch h, die Terz der Unterdominante, mit der myxolydiſchen Tonart zuſammen, weicht in ſie aus; ſo wie ferner in die joniſche und lydiſche Tonart (oder auch ſtatt deren in F-Dur); alſo D doriſch nach G myxolydiſch, nach C joniſch, und F lydiſch oder F-Dur. Wenn ſich in all' dieſen Wendungen die Hinneigung nach Durtönen beſtätigt und beſtärkt, ſo iſt es auf der anderen Seite characteriſtiſch (früher ſogar ſprichwörtlich geworden; a dorio ad phrygium, ſagte man, um den plötzlichen Uebergang von einer Materie zu einer ganz anderen zu bezeichnen), daß doriſche Melodien ſich eigenthümlich phrygiſcher Schlußfälle enthalten, oder vielmehr, daß dieſe ihnen fremd bleiben müſſen, da hierzu erſt eine Modulation in A äoliſch vorangehen müßte, und die alte Choralmuſik ſich keine Ausweichung geſtattet, die eine andere Ausweichung vorausſetzt, z. B. eine Melodie aus C joniſch (C-Dur) nicht nach D-Dur ausweicht, was eine vorgängige Ausweichung nach G vorausſetzen würde. — Endlich gereicht es zur Vollendung ihres Characters, daß ihre nächſte oder häufigſte Modulation nach der Quinte geht; eine Modulation, die für den Muſiker unſerer Tage nichts Merkenswerthes hat, da ſie in unſerem Muſikſyſteme die nächſte und gebräuchlichſte iſt, die aber im alten Syſteme zu einem characteriſtiſchen Zeichen, zu einer nicht abgenutzten Erhebung des Sinnes gereicht, da ſie mehreren alten Tonarten aus triftigen Gründen verſagt war. Die doriſche Tonart nun gewann durch ſie an Aufſchwung; und es war die Ausweichung in die Quinte ſo ſehr Bedürfniß der Tonart, daß in den Chorälen oft gleich von Haus aus darnach geſtrebt und gleich die erſte Zeile darin beſchloſſen ward; ſo in den Chorälen „Chriſt iſt erſtanden", „Chriſt, unſer Herr, zum Jordan kam", im 5, 8, 9, 11, 14 und 53ſten reformirten Pſalm, u. v. a. Und wenn dieſer Ausweichung in die Quinte in anderen Geſängen Schlußfälle in die Tonica (z. B. Pſalm 12, 45 und 62), oder Terz (Pſalm 13 und 91), oder Unterdominante (z. B. „Erſchienen iſt der herrlich' Tag") vorausgehen, ſo folgt doch, wie in allen angezogenen Beiſpielen, die begehrte Quintenausweichung in der Regel ſogleich nach, oder ſie wiederholt ſich zwei, ja drei Mal; als letztes Beiſpiel ſey der 41ſte reformirte Pſalm erwähnt, der die beiden erſten und die ſechste Zeile nach der Dominante wendet, während die dritte, vierte und letzte auf der Tonica, die fünfte und vorletzte aber auf der Terz ſchließen. ABM.

Dorn, Heinrich, geboren zu Königsberg am 4. November 1804, erhielt den erſten Unterricht in der Muſik von ſeinem Vater, Johann Friedrich D., der kein ungebildeter Muſiker war, und ſich namentlich

durch die Composition vieler mehrstimmiger Schulgesänge ein namhaftes Verdienst um den Gesangsunterricht erworben hat; später bildete er sich in Berlin, hauptsächlich durch den Umgang mit Ludwig Berger, Klein und Anderen, deren wesentlicher Einfluß auf ihn auch aus allen seinen Compositionen unverkennbar hervorleuchtet. Er schrieb während seines Aufenthalts in Berlin mehrere Sachen für Pianoforte, Violoncell und Violine (seine Lieblingsinstrumente), dann die Opern „die Rolandsknappen", „die Bettlerin", „Abu Kara" (von Bechstein), und „Artaxerxes"; überall ist viel sprudelnde Genialität, mitunter beinahe wild und schrankenlos übersprudelnd, aber immer Genialität und deshalb auch stets ehrenwerth, zumal da sie im Ganzen mit Gediegenheit gepaart auftritt, so wie zuweilen, neben manchem wilden Brausen und Knallen, doch auch wieder mit dem Schmelze einer wundersam anmuthigen und ansprechenden Melodie, die leider aber oft bis zum Nicht-Erkennen überbaut ist mit gelehrten u. künstlichen Tonverknüpfungen, als daß die Werke selbst hätten irgend eine Popularität erlangen, und noch weiter, als innerhalb des kleinen Kreises von Vorurtheil befangener, gefällig bewundernder Freunde, hätten Beifall finden können. Dort in Berlin warf sich D. 1828 auch zum musikalischen Critiker auf, namentlich durch eine Recension der Berl. allgem. musikal. Zeitung (Cäcilia Bd. 8 pag. 178 ff.); in einer Weise jedoch, der zwar nicht aller Geschmack und eine critische Gewandtheit, und besonders auch ein immerhin achtbares Vertrautseyn mit den verschiedenen zeitigen Umständen und mit der wenigstens zeitigen Literatur abgesprochen werden kann, die indessen es nicht verschmähte, an die Stelle ehrlicher Gründe fade Witzeleien und anmaßende Unanständigkeiten zu setzen, den Schein dem Wahren vorzuziehen, durch ein gleichsam theatralisches Effectgeschrei sich Eingang und Beifall zu verschaffen, und selbst den höchst uncritischen und in jedem Betracht schmutzigen Weg der Partheilichkeit zu betreten, wenn auf keinem anderen als diesem, obgleich nur scheinbar und wenn auch nur auf eine kurze Zeit, so doch desto schneller, das vorgesteckte Ziel errungen werden könnte, wie Herostrat nämlich, mit Feuerbränden gleichsam, sich einen Namen zu machen. Daher fand D. auch in solcher Eigenschaft mit Recht vielfachen und kräftigen Widerspruch, besonders von Seiten G. Weber's und G. W. Fink's (Cäcilia Bd. 8 pag. 187 und Bd. 9 pag. 147 ff.). Im Jahre 1830 ward er als Musikdirector in Leipzig angestellt. Das Beachtungswertheste, was er als solcher schrieb, ist eine Abhandlung „über musikalischen Nachdruck" (Leipz. allgem. musikal. Zeitung Jahrg. 1832 pag. 305 ff.), welche er auf Verlangen des Musikalien-Verlegers Fr. Hofmeister, des Secretairs der vereinigten deutschen Musikalienhandlungen, schrieb, um als Beilage zu den gerichtl. Vorstellungen des genannten Vereins zu dienen. Die Gründe zu untersuchen, warum es ihm in Leipzig nicht sehr gefiel, und warum seine künstlerischen und schriftstellerischen Leistungen dort gar wenig Anerkennung und Beifall fanden, auch finden konnten, steht uns hier nicht an; schon 1831 gab er seine Stelle auf, u. ging nach Riga, zunächst nur um als Claviervirtuos dort seinen Unterhalt sich zu verschaffen, was ihm auch in einem hinlänglichen Maaße gelungen seyn mag, bis er 1832 als Musikdirector am dortigen Theater angestellt ward, als welcher er denn auch jetzt noch fortwährend wirkt. — Als Componist scheint er, was wir uns mit Bedauern gestehen müssen, kein großes Glück zu machen, so mannigfache und so große musikalische Talente er auch in sich vereint, so gründlich seine Studien gewesen sind, und so unverkennbar eifrig sein Bestreben ist, nur der Kunst, der ächten Musik, mit allen seinen Kräften zu dienen.

Das schlecht verstandene Princip einer Berger'schen und Klein'schen Schule, auf dessen wahre Grundfesten er nie zu bauen vermag, da ihm, was er ehrlicher Weise sich selbst gestehen muß, ein Berger'sches und Klein'sches Genie, mit welchem allein nur jene kühne Höhen des musikalisch-poetischen Parnasses zu erreichen sind, und auf dessen Flügeln allein nur die schöpferische Kraft, Allem genügend, sich über das ganze Wesen des unermeßlich großen Tonreichs verbreitet, noch bei Weitem abgeht. In der reinen Instrumental-Composition, namentlich für Clavier und Violoncell, mit deren Naturen er vertraut ist, dürfen sich seine Unternehmungen noch eher eines vollkommneren Gelingens erfreuen; wo er sich aber vermißt, in einem höheren Gebiete der Kunst, und namentlich in der dramatischen zu schaffen, da wird alle seine Gelehrsamkeit doch an den Forderungen des unerläßlichen Vereines von dem Angenehmen und künstlerisch Wahren, nach seinem bisherigen Verfahren, unverhinderlich scheitern. st.

Dornaus, Peter, Churfürstlich Trierscher Cammermusikus, Virtuos auf dem Waldhorn und Componist, wurde geb. 1770 und stand nebst seinem älteren Bruder Philipp (s. den folgenden Artikel) zuerst um 1786 in Diensten des Grafen von Bentheim in Steinfurth, seit 1790 aber in denen des Churfürsten von Trier in Coblenz, wo er sich noch 1800 befand. Einige nähere Lebensumstände von ihm findet man im folgenden Artikel seines Bruders, spätere Nachrichten aber fehlen von beiden Brüdern. Von seinen Compositionen sind gestochen: 6 kleine Stücke für Flöte und zwei Waldhörner; 6 kleine Stücke für zwei Clarinetten, zwei Hörner und Fagott. Beide bei J. André in Offenbach.

Dornaus, Philipp, Churfürstlich Trierscher Cammermusikus, ausgezeichneter Virtuos auf dem Waldhorn und Componist für sein Instrument, wahrscheinlich 1769 in Coblenz geboren, ließ sich schon in seinem 8ten Jahre mit Hornconcerten von Punto und Anderen öffentlich hören, und unternahm im 14ten Jahre nebst seinem jüngeren Bruder eine Kunstreise nach Paris, wo sich beide im Jahre 1783 durch eine für ihr Alter außerordentliche Kunstfertigkeit nicht wenig Gunst und Beifall erwarben. Sie traten hier zuerst in demselben großen Concert spirituel auf, in welchem sich die berühmte Sängerin Madame Mara und der Virtuos Eck zum ersten Male hören ließen, denen man insgesammt, unter dem Namen der vier Deutschen, stürmischen Beifall zollte. Im Jahre 1786 waren bereits beide Brüder in der damals sehr gut besetzten Capelle des Grafen von Bentheim in Steinfurth angestellt, von wo sie 1790 dem Rufe in die Capelle des Churfürsten von Trier nach Coblenz folgten. Leider aber wirkte die für ganz Europa so verderbliche große französische Revolution auch auf sie nachtheilig ein, indem sie durch Vertreibung des Churfürsten dienst- und brodlos wurden. Sie verweilten zwar noch einige Jahre in Coblenz, aber im Herbste 1800 sah sich der ältere Bruder Philipp veranlaßt, eine große Kunstreise durch das nördliche Deutschland anzutreten, auf welcher er in den Jahren 1800 bis 1802 kürzere oder längere Zeit in Leipzig, Prag, Hamburg und Berlin verweilte, und in allen, in diesen Städten gegebenen Concerten den verdienten Beifall fand. Auffallend aber ist, daß man seitdem nichts weiter von ihm erfahren hat. Er behandelte sein Instrument mit so vieler Kenntniß, Geschicklichkeit und Festigkeit, und zugleich mit so feinem Geschmacke, als gewiß wenige Waldhornisten zu thun im Stande sind. Die von ihm bewiesene Reinheit und Präcision konnte man auf dem Waldhorn kaum für möglich halten. Wer das Instrument versteht, wird

sich dies am besten denken können, wenn versichert wird, daß er z. B. im Allegro moderato und in Sechszehntheilen, oder auch ganz langsam, die halben Töne über zwei Octaven herunter und anderthalb Octaven hinauf durchlief, u. zwar gebunden oder wie man's haben wollte, aber überall genau, gleichmäßig u. bestimmt, u. daß er überhaupt 3½ Octaven auf seinem Instrumente vollkommen beherrschte. Indeß hörte man seiner Höhe doch an, daß er mehr an das zweite Horn gewöhnt war, und wünschte ihm zuweilen bessere Compositionen. In Hamburg gefiel besonders ein von ihm erfundenes und durch seine geschickte Ausführung wirklich sehr täuschendes Echo. Von seinen Werken sind die bekanntesten: eine belehrende Abhandlung „Bemerkungen über den zweckmäßigen Gebrauch des Waldhorns" (im 3ten Jahrgange der Leipziger musikal. Zeitung S. 308 bis 313. Er handelt darin 1) von der besten Einrichtung dieses Instruments; 2) von der besten Art, es zu erlernen; 3) von dem, was ein Componist von jedem Hornisten fordern darf); Doppel-Concert für zwei Waldhörner mit Begleitung des Orchesters (Offenbach bei A. André, und von diesem instrumentirt); und mehrere Concerte und andere Solostücke f. d. Waldhorn, diese aber noch als Manuscript. v. Wzrd.

Dotzauer, Justus Johann Friedrich, Königl. Sächsischer Cammermusikus, ist geboren zu Hässelrieth bei Hildburghausen am 20. Juni 1783. Er ist einer unserer ausgezeichnetsten jetzt lebenden Cellisten und Componisten für dieses Instrument. Sein Vater war Pfarrer zu Hässelrieth, ein vielseitig gebildeter Mann und besonders Beförderer der Tonkunst. Da der Knabe entschiedene Neigung und Talent zur Musik zeigte, indem er ohne Lehrer Clavier zu spielen anfing, trug der Vater Sorge ihm Unterricht zu verschaffen, und brachte ihn daher zum Cammermusikus Heuschkel und Musikdirector Gleichmann nach Hildburghausen, wo er Unterricht im Clavier- und Violinspiele erhielt. In seinem Geburtsorte lebte ein Schmied, welcher Contrabaß spielte, und mit diesem Instrumente bei Kirchen- und Tanzmusiken das Orchester leitete. Diese Herrscherkraft der Fundamentaltöne gefiel dem jungen D., und er ließ sich von dem Schmied in den Hauptgriffen auf dessen Instrument unterrichten, und übte nebenbei auch Horn und Clarinette. Zugleich benutzte der Schulmeister die Anlagen des Knaben bei Kirchenmusiken, indem er ihn als Vorspieler auf der Violine oder als Solo-Discantisten gebrauchte, wenn nämlich kein bejahrter Bauer sich getraute, die Arie zu fistuliren. Inzwischen riethen Freunde dem Vater D's, seinen Sohn gründlich auf dem Violoncell unterrichten zu lassen, welches auch der Hoftrompeter Heßner, der einiges bei Schlick profitirt hatte, übernahm. Binnen einem Jahre hatte der Knabe seinen Lehrer überflügelt, und spielte nun zum erstenmale öffentlich im Hof-Concerte des Herzogs von Hildburghausen Variationen von Pleyel. Im 16ten Jahre nahm er noch ein halbes Jahr Unterricht bei Kriegck in Meiningen, welcher nächst den Brüdern Duport, Kraft und Schlick einer der vorzüglichsten Cellisten seiner Zeit war und viele Reisen nach Frankreich und England gemacht hatte. In der Composition unterrichtete ihn der Organist Rüttinger in Hildburghausen, welcher ein würdiger Schüler Kittel's war, der seine tiefen Kenntnisse bekanntlich Seb. Bach verdankte. Im Jahre 1801 kam D. in die Herzogliche Hof-Capelle, wo er bis 1805 blieb; in diesem Jahre ging er nach Leipzig, wo er inzwischen schon mehrere Compositionen herausgegeben hatte. Dort hörte er zuerst viele größere, würdig ausgeführte Musiken, und namentlich waren es die Thomasschüler unter Schicht's Leitung, deren herrlicher Chor einen ganz besonderen Eindruck auf ihn machte. Er

ward hier Mitstifter des Quartetts, welches jetzt dreißig Jahre lang in Leipzig besteht. Vielfach ließ er sich in Concerten hören, wozu er meist die Concerte von Arnold, später aber alle Werke von Bernhard Romberg benutzte. Um diesen großen Meister zu hören ging er 1806, von einem Verein von Kunstfreunden unterstützt, nach Berlin; Romberg spielte ihm seine Fantasie in D-Moll vor, verweigerte ihm jedoch, aus Mangel an Zeit, den Unterricht. Dennoch hatte D. so viel gelernt, daß er eine ganz neue Bahn des Spiels betrat. Im Jahre 1811 erhielt er die offene Stelle eines ersten Celllisten in der Dresdner Capelle; er trennte sich jedoch nur ungern von Leipzig, wo er so viele Freunde und herzliche Anerkennung gefunden, und auch ein glückliches Ehebündniß geschlossen hatte. In Dresden wirkte der noch ungleich höhere Standpunct der Musik sehr vortheilhaft auf D. ein; namentlich war es die Kirchenmusik und der Gesang des berühmten Castraten Sassarolli, was ihn anregte. Er schrieb daher einige Messen, deren erste er dem Könige Friedrich August überreichte, der sie huldreich annahm. Von hier aus machte D. nunmehr auch größere Kunstreisen durch Oesterreich, die Niederlande, Preußen und Baiern. In München wollte ihn der Fürst Kawischkin für Petersburg engagiren, doch zog D. den Aufenthalt in Deutschland vor. — D's Spiel ist, wenn man es im Ganzen characterisiren soll, solid, rein, fertig, geschmackvoll. Namentlich ist er ein trefflicher Quartettspieler, als welcher ihm auch L. Spohr das größte Lob ertheilt. Er hat auch bereits eine Menge ausgezeichneter Schüler gezogen, als J. Kummer, C. Drechsler, C. Schuberth und seinen jüngern Sohn Louis D. (s. unten). — Sehr reichhaltig ist er als Componist für sein Instrument, denn er hat bereits 137 Werke herausgegeben, von denen die nachstehenden die vorzüglicheren sind: Sonaten für Violoncell, op. 95. 91.; Duos, op. 123. 119. 124. 99. 94. 75. (44. f. Violin.) 42. mit Pf. 131. 129. 115. 106. 96. 46. 24.; Trio's, op. 111. 52.; Quartetten; op. 118. 117. 108. 130. 88. 57. (f. Flöte) 39. 64.; Quintetten, op. 134.; Solopiecen mit Orchester, op. 122. 109. 105. 98. 102. 92. 86. 83. 79. 74. 73.; Concerte, op. 100. 93. 85. 67. 81. (76. f. Flöte); Schulen, op. 126. 65., bei Schott; Exercices, op. 121. 120. 116. 107. 54. 47. Außerdem besitzt er noch mehrere Arbeiten in Manuscript. — Alle diese Compositionen sind, wenn man den Zweck berücksichtigt, das Instrument zu beschäftigen, sehr lobenswerth, obgleich, wie dies fast immer bei den der Violoncell-Virtuosität gewidmeten Stücken der Fall ist, eine die Kunst an sich fördernde Bedeutung darin nicht angetroffen wird. — Als wackere Musiker sind auch seine beiden Söhne zu nennen, nämlich —

Dotzauer, Justus Bernhard Friedrich, Herzogl. Sächs. Altenburgischer Cammermusikus, gegenwärtig in Hamburg lebend, geb. zu Leipzig 1808 den 12. Mai. Ein ausgezeichneter Clavierspieler. Bereits 1819 trat er zum erstenmale öffentlich auf, und 1820 spielte er vor dem Könige von Sachsen. Seine Lehrerin war Mad. Pesoadori, und auch der berühmte Henkel unterstützte ihn mit seinem Rathe. Er hat große Fertigkeit, kräftigen Anschlag, energischen Vortrag. Seit 1828 lebt er in Hamburg.

Dotzauer, Carl Ludwig, Churfürstlich Hessischer Hofmusikus in Cassel, geb. den 7. Decbr. 1811 zu Dresden. Im 7ten Jahre fing er an Cello zu lernen, und schon im 9ten spielte er zum erstenmale öffentlich vor dem Könige von Sachsen. Er machte mit dem Vater und Bruder mehrere Kunstreisen, unter anderen nach Berlin, wo er überall großen Beifall erwarb. Im Jahre 1829 wurde er durch Spohr in Cassel für die dortige

Capelle engagirt. Er besitzt eine große Gewandtheit der Bogenführung, sehr schönen Ton, und ist ein vorzüglicher Quartettspieler.

Doublé, der franz. Name für Doppelschlag, auch Doppelvorschlag. — Double be moll nennen die Franzosen das Doppel-b (bb). — Double croche — die Sechszehntheil-Note; — und double dièce — das Doppelkreuz (×× = ×). a.

Doubles heißt bei den Franzosen so viel als Variations (Variationen). Dann nennen dieselben so auch (deutsch: Doubletten) die Stellvertreter der beim Schauspiele, der Oper und dem Ballette angestellten ersten Künstler und Künstlerinnen, die in dem Falle, wo diese aufzutreten verhindert werden, die Rollen derselben übernehmen müssen. Bei größeren Theatern giebt es auch Doublures, das sind solche Personen, welche, im Falle auch jene Doubles von der Vorstellung abgehalten werden, die Stelle derselben vertreten. Natürlich haben schon jene ersten Doubletten weniger Talent und Kunstgeschicklichkeit als die eigentlichen, für die doublirten Rollen zunächst angestellten Künstler; noch weit mehr aber ist dies der Fall bei den Doublures oder der zweiten Classe von Doubletten, nach den Regeln der überall anzutreffenden abnehmenden Talent-Proportionen. Es sind gleichsam nur Nothhelfer, deren Benutzung von dem Drange der Umstände abhängt.

Doublette nennen die Franzosen das zweifüßige Prinzipal, ferner eine Octavstimme; der Deutsche versteht darunter 1) eine Orgelstimme, die von gleicher Qualität auf einem Stocke zweichörig steht, oder 2) überhaupt zwei von gleichem Namen, gleich viel nun ob sie zu einer oder mehreren Claviaturen zweimal disponirt worden sind. Erstere sind ganz zu verwerfen, denn sie schaden dem Orgeltone durch ihr fast unvermeidliches Schwirren. Klingt eine Stimme nicht so stark, daß sie in der Kirche überall gehört oder durch Hinzuziehen einer anderen Stimme hinlänglich verstärkt werden kann, so muß sie weggelassen und eine zweckmäßigere disponirt, das Geld dafür zu zweckmäßigeren Stimmen verwendet werden. Die zweite Art Doubletten verwarf Vogler ganz, jedoch mit Unrecht, indem er dadurch die Mannigfaltigkeit der Orgeltöne zu sehr beschränkte, es auch durchaus keinen Nachtheil, ja sogar Vortheil bringt, wenn z. B. Prinzipale in zwei oder drei Manualen von gleicher Größe, jedoch in jeder Manualabtheilung von verschiedener Mensur und Intonation disponirt werden. In alten Lehrbüchern steht zuweilen Doublette statt Detto (s. d.). Vgl. auch Doubles.

Douchan (deutsch: Singbühne), hieß bei den Hebräern derjenige Ort, wo die Leviten standen, wenn sie ihre Tempelgesänge absangen oder überhaupt ihren musikalischen Gottesdienst verrichteten. Derselbe war nach Ezech. 42, 12. und 2 Chron. 9, 12. am Ende des Vorhofs der Priester, wo zugleich das heilige Pflaster des Vorhofs des Volks aufhörte, auf der Morgenseite des Tempels, und gegen 5 Fuß hoch. Seine Gestalt war länglicht, und so groß, daß alle diensthuenden Leviten in Reihe darauf stehen konnten. Vorn, gegen den noch höheren Ort, wo die Priester standen, war eine bedeckte Brüstung (ähnlich unseren Notenpulten) dergestalt angebracht, daß die darauf liegenden Rollen oder Bücher und Instrumente nicht von dem Wetter verdorben werden konnten. Demnach wandten denn die Leviten während ihrem Dienste dem Volke den Rücken zu, was auch aus dem Grunde nothwendig war, daß sie ihrer Sing-Ordnung wegen den Dienst der Priester beobachten können mußten. Die Treppe, die zu jener Singbühne hinaufführte, hatte fünf Stufen, auf welchen die freiwil-

ligen oder solche Sänger stehen bleiben mußten, die ihrer Minderjährigkeit wegen das obere Plateau der Bühne noch nicht betreten durften (s. Neh. 9, 4.). Vergl. auch den Art. Leviten. Dr. Sch.

Doulon, s. Toulon.

Dourlen, Victor, ein Zögling des Conservatoire de Musique zu Paris, machte sich zuerst (1802) durch Sonaten für das Pianoforte bekannt, und erhielt bei Vertheilung der Preise durch den Minister Chaptal den zweiten Preis in der Composition. Das Conservatorium hatte ihn zu seiner weiteren Ausbildung nach Rom geschickt, wo er ein Te Deum und ein Dies irae verfertigte. Die Pariser Critik verwarf das Erste; das Zweite aber wurde gut aufgefaßt, gut gehalten und gut geschrieben genannt. Hierauf nach Paris zurückgekehrt, schrieb er mehrere Sachen für Pianoforte, Sonaten, Variationen, auch ein Paar Concerte ꝛc., die ihn selbst wieder mehr als einen fertigen Spieler als tiefen Empfinder und Denker in der Kunst darstellen. Weitere Nachrichten über Hrn. Dourlen sind, unseres Wissens, bis jetzt nicht bekannt geworden. G.

Douzième (franz.), die Duodecime.

Dowland, John, einer der ausgezeichnetsten Künstler seiner Zeit, in dessen Lobeserhebungen Dichter und Schriftsteller mit einander wetteiferten, hauptsächlich Virtuos auf der Laute, wurde geb. 1562 in London. Im Jahre 1584 machte er eine Reise nach Frankreich und von da nach Deutschland, wo er vom Herzoge Heinrich Julius von Braunschweig und dem musikkundigen Landgrafen Moritz von Hessen außerordentliche Gunstbezeugungen erhielt, auch die Bekanntschaft des berühmten Alessandro Orologio und Gregorio Howet machte. 1585 ging er nach Italien, und besuchte besonders die Städte Venedig, Padua, Genua, Ferrara und Florenz, überall hochbewundert und reich belohnt. Nach Hawkins Geschichte, Bd. 3 pag. 323 kehrte er erst um 1594 nach England zurück, gleichwohl soll ihn schon 1588 die Universität Oxford, mit Morley zugleich, zum Baccalaureus der Musik ernannt haben. Gegen 1600 erbat ihn der König Christian IV. von Dänemark vom Könige Jacob I. von England in seine Dienste nach Copenhagen. Hier aber verweilte er nur bis gegen 1609, in welchem Jahre er die Dedication seines letzten Werkes von London aus datirt; er starb 1615 zu London. Von seinen Werken, unter welchen „the first Booke of Songes or Ayres of 4 Parts, with tablature for the Luthe“ in der Vorrede die ausführlichsten Nachrichten von seinem Leben enthält, und die hauptsächlich in allerlei Gesängen mit Begleitung der Laute bestehen, theilt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich vollständiges Verzeichniß mit. Ihre geringere Bedeutsamkeit läßt uns ein solches hier übergehen. Auch Burney, welcher im 3ten Bd. seiner Gesch. pag. 139 und 140 ein vier- und fünfstimmiges Klagelied von ihm mittheilt, nennt seine harmonischen Kenntnisse, wenigstens so wie sie sich in seinen vielstimmigen Compositionen zeigten, seicht und oberflächlich, bezweifelt jedoch keineswegs, daß D. als Lautenvirtuos das Höchste geleistet habe, was man bis auf ihn und noch lange Zeit nachher auf seinem Instrumente zu leisten im Stande gewesen sey. 17.

Doxologia magna (deutsch: die große Verherrlichungsformel) heißt in der römisch-katholischen Kirche der Gesang „Gloria in excelsis Deo“ etc., und Doxol. parva (deutsch: die kleine Verherrlichungsformel) der Gesang „Gloria, patri, filio“ etc., welchen die Geistlichen und insbesondere die Domherren absingen.

Dozon, Mademoiselle, erste Sängerin am großen Operntheater zu Paris, zu Ende des vorigen Jahrhunderts. Ihre Blüthezeit fällt hauptsächlich in dessen letzte beide Decennien, wo sie namentlich in Sacchini's Opern neben der Mad. St. Huberti glänzte, der sie nur in der Action noch nachstand. Der unermüdete Fleiß, womit sie studirte und ohne dabei eine gewisse verständige Oeconomie in der Verwaltung ihres Stimm-Reichthums obwalten zu lassen, hatte eine Ueberanstrengung zur Folge, die dann ein ungewöhnlich schnelles Abnehmen ihrer, von Natur aus sehr angenehmen, Stimme veranlaßte, so daß sie, gleich einer ephemerischen Erscheinung, schon 1792 das Theater verlassen und in's stille häusliche Leben zurückkehren mußte. Dies mag auch wohl die Ursache gewesen seyn, warum nie etwas Näheres über ihre Person bekannt wurde.

Draghi, 1) Bernardino, ein Contrapunctist des 16ten Jahrhunderts, seiner Zeit besonders berühmt als Componist von Canzonetten und Villanellen alla Napolitana, von welchen er 1581 eine Sammlung zu Venedig herausgab. — 2) Antonio D., einer der fruchtbarsten und auch genialsten unter den alten Operncomponisten, war gegen Ende des 17ten Jahrhunderts Römisch-Kaiserl. Hofcomponist zu Wien, aber aus Ferrara gebürtig, wo er zuerst, und nachmals in Rom und Venedig die Musik studirte. Gerber liefert in seinem alten Tonkünstler-Lexicon ein Verzeichniß von nicht weniger als 86 Opern und Oratorien, welche dieser thätige Meister componirt hat, wozu dann aber als Nr. 87 noch gezählt werden muß ein Oratorium: „Le cinque Piaghe di Christo", welches Walther in seinem Lexicon anführt. Es erschienen jene Werke alle in dem Zeitraume von 1663 bis 1699, also innerhalb 36 Jahren, wobei freilich nicht unerwähnt bleiben darf, daß die Composition einer Oper aus jener Zeit bei Weitem nicht so viel Zeit, und zugleich auch künstlerische Anstrengung, erforderte als jetzt, und schon wenige Decennien nachher. Auch als Dichter soll sich dieser Ant. D. ausgezeichnet haben, wie Adelung in seiner Fortsetzung von Jöcher's Gelehrten-Lexicon, wo auch die Titel von mehreren seiner Dichtungen angeführt sind, rühmlichst bemerkt. — 3) Giovanni Battista D., der jüngere Bruder des vorhergehenden Antonio, war zuletzt Organist der Königin Maria und Musiklehrer der Prinzessin Anna von England, wohin er mit der Prinzessin Maria d'Este von Modena kam. Besonders als Clavierspieler zeichnete er sich aus; doch auch als Componist machte er Glück. 1673 componirte er die Operette „Psyche", bei deren Ankündigung er der große Meister Signior G. B. Draghi, Master of the Italian Music to the King genannt wurde; indessen war nur die Instrumentalmusik davon sein Eigenthum, die Vocalmusik hatte Lock gesetzt. Nach dem Tode dieses (1677) ward er Organist der Königin. 1706 erschien von ihm allein componirt die Oper „The Wonders in the Sun, or the Kingdom of Birds", welche ungeachtet ihres sonderbaren Sujets sehr gefiel. Von seinen übrigen Werken ist nur noch ein Madrigal „Qual spaventosa Tromba" und ein Anthem „This is the Day" bekannt. Ersteres, das sich unter den Harlejan-Manuscripten auf dem Britischen Museum befindet, ist noch im ächten alten italienischen Style, letzteres aber schon ganz nach damaliger englischer Manier abgefaßt. Ueberhaupt bewirkte D's längerer Aufenthalt in England eine völlige Revolution in seinem Geschmacke und in seinen Kunstansichten. In jener letztgenannten Oper z. B. ist keine Spur mehr von eigentl. italienischer Musik, deren Meister er früher doch genannt wurde. Hawkins theilt in dem Appendix zum 5ten Bande seiner

Gesch. unter Nr. XXII eine Probe daraus mit. Das Todesjahr dieses wie des vorhergehenden D. findet sich nirgends aufgezeichnet. 17.

Dragonetti, wenn nicht der größte, so doch einer der größten Contrabassisten neuerer Zeit; ein Italiener von Geburt, aber in London angestellt, wo er besonders in dem letzten Decennium des vorigen und dem ersten des jetzigen Jahrhunderts im höchsten Ansehen stand. Mit einer außerordentlichen, kaum glaubbaren practischen Fertigkeit verband er damals auch viel Geschmack, namentlich im Accompagnement. Die Critik nannte ihn immer nur den unerreichbaren, in seiner Art einzigen Künstler. Viele jüngere Contrabaßspieler reisten nach London, um ihn zu hören und seinen Unterricht zu genießen, aber alle seine Nachahmer sind bis jetzt nur schwache Copien geblieben von seiner seltenen Vortrefflichkeit. Wir bedauern, keine zuverlässigen Nachrichten von seinen näheren Lebensumständen mittheilen zu können, als daß sein Bildniß auf des Janoti Parnass. von J. Lundseer in Kupfer gestochen ist.

Dragoni, Giovanni Andrea, geb. von Meldola, Beneficiat und Capellmeister zu S. Giovanni im Lateran zu Rom, vom Juni 1576 bis Ende des Jahres 1598. In dem von Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon angeführten Madrigalenwerke schreibt er 1574: „Als ich mich entschloß, nach dem Gutdünken des vortrefflichen Meister Giovanni Palestrina, meines Lehrers, dies zu thun" ꝛc. und hieraus geht hervor, daß er ein Schüler des Pierluigi war. Baini (in dem Werke über diesen letzten Meister) führt als gedruckt von ihm an: ein Buch vier-, 4 Bücher fünf-, ein Buch sechsstimmiger Madrigalen (1581—1594), ein Buch fünfstimmiger Villanellen (1588), und ein Buch fünfstimmiger Motetten auf alle Festtage des Jahres (1578), sämmtlich zu Venedig gedruckt. Nach seinem Ableben ließ das Capitel der lateranensischen Hauptkirche, als Erbe seines Archivs, noch drucken: ein Buch sechsstimmiger Madrigalen, und ein Buch fünfstimmiger Motetten (Rom, 1600). Zu Ottavio Pittoni's Zeit sang man noch viele ungedruckte Compositionen von D., und Baini sagt, er habe in der lateranensischen Hauptkirche ein vortreffliches achtstimmiges Benedictus desselben mit vielem Effect ausführen gehört. Kandler (Baini's Uebersetzer) verschaffte sich eine Abschrift davon, und versichert mit Ueberzeugung (s. dessen Werk üb. Palestrina pag. 197), daß D. unter die vorzüglichsten Contrapunctisten der Römischen Schule gezählt zu werden verdiene.

Drama per musica, Drama mit Gesang, s. d. Art. Melodram, Oper und Singspiel.

Dramatische Musik, s. Oper und Styl.

Drath wird in den Orgeln zu Stiften, Anhängen, Federn ꝛc. gebraucht. Zu Federn und zu allen Stiften, die zu den Tastaturen, Wellaturen, Anhängen und Beschlägen der Abstracten, so wie zu den Spielventilen gehören, ist es am zweckmäßigsten, nur gehärteten und gehörig starken Messingdrath zu nehmen, zu allen übrigen Theilen kann zur Ersparniß Eisendrath verarbeitet werden. — Die Schrauben von Messingdrath werden zur Verbindung der Manualtasten mit den Abstracten benutzt, um vermöge lederner Mütterchen die Manualclaviere daran gleich und so, daß ein richtiger ebenmäßiger Aufzug der Spielventile geschieht, hoch und niedrig schrauben zu können. In der Orgelbauersprache nennt man sie auch Väterchen.

Drathgeige, s. Nagelgeige.

Drathharfe, auch Spitz- oder Flügelharfe, und ital. Arpanetta genannt, ist eine kleine pyramidenförmige Harfe, deren Resonanzboden, an dessen beiden Seiten Drathsaiten für Discant und Baß angeheftet und gezogen sind, in der Mitte liegt, während bei den gewöhnlichen Harfen, mit denen die D. im Uebrigen ganz übereinstimmt, ausgenommen noch, daß die Saiten dieser meistens mit einem Plectrum gerissen oder vielmehr geschlagen werden, der Resonanzboden an dem untersten und äußersten Ende der Saiten, über dem rückliegenden Corpus sich befindet.

Drathsaiten, die zum Bezuge der Clavier- und einiger Lauteninstrumente benutzten Saiten. Nach Maaßgabe ihres Metalls theilt man sie ein in Stahl- und Messingsaiten. Die ersteren sind entweder aus Eisen oder aus Gußstahl verfertigt. Die deutschen Fabriken, unter welchen die Berliner unstreitig die besseren sind, liefern in dieser Art nur eiserne Saiten, die auch, hinsichtlich der Haltbarkeit wenigstens, den englischen Gußstahlsaiten ziemlich gleich kommen; doch ist der Klang dieser noch reiner, auch dehnen sie sich nicht so weit aus als die eisernen Saiten, und halten somit bessere Stimmung, zerbrechen aber leichter, namentlich beim Aufziehen, weil der Gußstahl bedeutend mehr Kohlenstoff besitzt als Eisen, und daher specifisch viel leichter ist. Eine Legirung desselben mit Chrom oder Silber, oder eine Schmelzung mit Kohle, Thon- und Kieselerde, wodurch man einen dem ostindischen Wootz fast gleichen Stahl erhält, würde dem Uebel vielleicht abhelfen, und somit dazu beitragen, daß man die Mensur für die höheren Töne noch bedeutend länger machen könnte. Die besten Messingsaiten erhält man aus den Nürnberger Fabriken (s. Erhard); sie sind viel reiner als alle anderen, obschon sie noch nicht das völlig Vollkommene erreichen; eine Legirung von gleichen Theilen Kupfer und Zink, der man ein Sechstheil Nikel zusetzte, würde voraussichtlich noch gelungenere Waare geben, da das Nikel specifisch schwerer ist, und folglich den Baßtönen einen noch festeren Klang verleiht. Auffallend ist, daß bei gleicher Spannung und Stärke eine Messingsaite immer einen halben Ton tiefer klingt als eine Stahlsaite, und mit Nikel versetzt noch tiefer. Vergl. über das Weitere den Artikel Saite. — Die Verfertigung der Drathsaiten geschieht auf folgende Weise: eine vorher noch stark geschmiedete Messing- oder Eisenstange wird so lange durch die immer kleiner werdenden Löcher eines dazu eingerichteten Instruments (Zieheisen) gezogen, bis sie die erforderliche Feinheit und Gedehntheit erhalten hat, alsdann polirt, und endlich auf kleine hölzerne Röllchen (von verschiedener Größe) gewunden, auf denen die Grade der verschiedenen Stärke der Saiten durch Zahlen angemerkt sind. Vergl. den Artikel Bezug. — Die Güte der Drathsaiten besteht hauptsächlich darin, daß sie die rechte Härte haben, und im vollkommensten Ebenmaaße, auch ohne Hohlstellen u. dergl., gezogen sind. Zu weiche Saiten klingen nicht hell genug, und dehnen sich zu sehr aus, was der Stimmung schadet; zu harte zerspringen leicht, und halten selten die nöthige Spannung aus; und unegal gezogene machen unregelmäßige und nicht ebenmäßige Schwingungen, was nothwendigerweise eine Unreinheit und gleichsam Characterlosigkeit des Tones zur Folge hat. —g.

Draud od. Draudius, Georg, geb. zu Davernheim in Hessen am 9ten Januar 1573, studirte zu Marburg, wobei er sich seinen Unterhalt als Corrector in einer Druckerei verdienen mußte, ward 1594 Magister, 1599 Prediger zu Groß-Carben, 1614 zu Ortenberg, und endlich 1625 zu Da-

vernheim, von wo er aber 1635 der Kriegsunruhen wegen nach Butzbach flüchtete, und hier kurz darauf starb. Seine Bibliotheca classica, die zuerst 1611 und in einer zweiten Auflage 1625 erschien, und seine Bibliotheca exotica (1625. 4.), wie auch Bibliotheca librorum germanicorum classica (1625. 4) sind eine Hauptquelle für die musikalische Literatur des 15., 16. und 17ten Jahrhunderts, weshalb sie auch von Walther, Forkel und allen anderen gründlichen historischen Schriftstellern fleißig benutzt wurden; blos von Printz nicht, dessen Geschichte daher auch, obschon um mehr denn achtzig Jahre jünger, den Werken des D. noch bei Weitem nachsteht. In der ersten Bibliothek findet sich von pag. 1609 bis 1654 (2te Ausgabe) ein Verzeichniß von musikalischen Autoren und Werken, wie es in solcher Vollständigkeit und Reichhaltigkeit keine gleichzeitige Schrift aufzuweisen hat. Die zweite Bibliothek (exotica) enthält ein besonderes Verzeichniß aller in der französischen, italienischen, spanischen, belgischen, englischen, dänischen, böhmischen, ungarischen und noch anderen Sprachen gedruckten musikalischen Werke. Die dritte Bibliothek beschränkt sich blos auf die deutsche Literatur, aus den ältesten Zeiten aber bis auf das Jahr 1625 nach Chr. G. Die älteren Ausgaben dieser Werke haben einen ungleich geringeren Werth als die letzten, welche in den oben angemerkten Jahren bedeutend vermehrt erschienen. Uebrigens sind beiderlei Editionen jetzt höchst selten geworden.

Drechsler, Joseph, Professor der Harmonielehre an der St. Annaschule in Wien, geboren den 26sten Mai 1782 zu Wällischbürchen in Böhmen, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, kam mit neun Jahren als Sängerknabe nach Passau zu den Franziskanern, hörte die Humaniora im Stifte Forenbach, u. erlernte daselbst auch den Generalbaß nebst dem Contrapuncte. In Prag absolvirte er die Theologie; da er aber zum Empfang der Weihe noch nicht das gesetzmäßige Alter erreicht hatte, so begab er sich nach Wien, entschlossen, die Jurisprudenz zu studiren. Dieser Vorsatz scheint jedoch bald wieder wankend geworden zu seyn; denn 1810 nahm er die Correpetitorsstelle beim Hofoperntheater an, und wurde vier Jahre darnach zum Capellmeistersadjunct befördert. Fast zu gleicher Zeit erhielt er auch den Organistendienst bei den PP. Serviten; 1819 jenen bei St. Anna, und wurde nach abermaliger zweijähriger Jahresfrist Capellmeister an der Universitätskirche, und an der Pfarre am Hofe. Desgleichen begründete er die obengenannte Professur zur Ausbildung der Schulcandidaten in der Musiktheorie wie im Orgelspiel. In jener Epoche trat er ebenfalls im Josephstädter-Theater als Capellmeister ein, und begleitete von 1824 bis 29 dasselbe Amt bei der Leopoldstädter-Bühne. Von seinen zahlreichen Werken verdienen namentlich angeführt zu werden: eine Orgelschule; Harmonie- und Generalbaßschule; theoretisch-practischer Leitfaden zum Präludiren; Pleyel's vermischte Clavierschule in zwei Abtheilungen; ferner: 10 Messen; ein Requiem; Veni sancte spiritus; mehrere Gradualen und Offertorien; ein Melodram „der verlorne Sohn"; 6 Opern, darunter „Claudine von Villa bella", „der Zauberkorb", „Pauline"; 18 komische Singspiele, darunter „Ydor", „der Diamant des Geisterkönigs", „Gisperl und Eisperl", „das Mädchen aus der Feenwelt", „der Berggeist", „Capricciosa", „die Giraffe", „das grüne Männchen", „Oscar und Tina", „Lisko und Saldino", „die Schlangenkönigin"; mehrere Mährchen und locale Possen, z. B. „Sylphide", „der Tausendsassa", „das Vergißmeinnicht", „die Wiener in Bagdad", „die Wölfin um Mitternacht", „die Wunderbrille", „der Zauberschlaf", „Frühling, Sommer, Herbst und Winter", „die Schauernacht im Felsenthale", „der Wunderdoctor", „Cabale und Liebe", Parodie,

u. a.; ferner zwei Pantomimen; drei große Cantaten, darunter eine, nebst den Festgesängen, zur Einweihungsfeier des neuen israelitischen Bethauses; viele einzelne Arien, Lieder, Sonaten, Fugen, Quartetten, Ouverturen u. dergl. m. 18.

Ein anderer Drechsler, Herzogl. Cammermusikus zu Dessau, ist einer der vortrefflichsten Violoncellvirtuosen unserer Zeit. Bei dem am 11 bis 13ten Juni 1835 zu Dessau gefeierten Musikfeste spielte er in dem am 12ten Abends im Hoftheater veranstalteten Concerte ein Divertissement von Dotzauer ausgezeichnet und mit dem allgemeinsten Beifalle. Sein Ton ist sehr rein und angenehm, seine Bogenführung elegant und leicht, und seine practische Fingerfertigkeit glänzend und von dem Instrumentverständigen selbst anstaunenswerth. Weitere Nachrichten über seine näheren Lebensverhältnisse werden wir in dem versprochenen Nachtrage mitzutheilen Gelegenheit nehmen. d. Red.

Dreher, s. Ländrer und Walzer.

Drehorgel, in manchen Gegenden auch gemeinhin Leierorgel, Leierkasten genannt, lat. Organum portatile, und franz. Orgue de Barbarie, ein tragbares Orgel- oder vielmehr Pfeifenwerk von verschiedener Größe. Es besteht aus einem 3 bis 4′ langen, 2 bis 3′ hohen, und ziemlich eben so tiefen Kasten, in welchem 2 bis 3 Register Pfeifen liegen, die gewöhnlich einen Tonumfang von 2½ bis 3 Octaven haben, und vermittelst einer Walze, auf welcher die Melodie und Harmonie eines vorzutragenden Tonstücks durch eingeschlagene kleine Stifte dergestalt geordnet ist, daß diese Stifte, so bald die Walze durch eine außen, an der rechten Seite des Kastens liegende Kurbel von dem Spieler gedreht, die Ventile der Windlade immer zur rechten Zeit und für die erforderliche Dauer des Tones öffnen, zur Ansprache gebracht werden, indem nämlich diese Walze an ihrem einen Ende auch mit einem kleinen Faltenbalge in Verbindung steht, der zugleich mit ihr durch das Drehen jener Kurbel (vulgo Kreckel) in Bewegung gesetzt wird. Das Spiel selbst geschieht ganz mechanisch; auch können nicht mehr Tonstücke darauf hervorgebracht werden, als gerade auf der Walze durch eingeschlagene Stifte geordnet sind. Welches davon nun, u. mit welchen von den vorhandenen Stimmen im Augenblicke vorgetragen, eigentlich abgeleiert (denn ein Ton ist wie der andere) werden soll oder wird, bestimmt die Verschiebung und gehörige Stellung der Walze, die durch einen außen an der rechten Seitenwand des Kastens befindlichen Zapfen geschieht, auf welchem die Ordnung der gleichsam eingeschlagenen Tonstücke angemerkt ist. Die Stimmen bestehen bei den größeren Drehorgeln gewöhnlich in einer gedeckten Flöte von 8′, und drei offenen Kernpfeifenregistern von 4, 2 und 1′ Ton. In kleineren Drehorgeln hat jenes Flötenregister auch wohl nur 4′, oder fehlt ganz. Die kleinste Gattung, welche die Franzosen Serinette (Vogelorgel) nennen, und welche nur zum Spielwerke der Kinder oder dazu dient, den Singvögeln, welche künstlich abgerichtet werden sollen, die zu lehrenden Melodien vorzupfeifen, hat nur 9 bis 10 kleine Kernpfeifen, die in einer beliebigen Tonart leitermäßig gestimmt sind. Die größeren Arten von Drehorgeln werden, ihrer ermüdenden Einförmigkeit und gänzlichen Characterlosigkeit wegen, nur zu Straßenmusik von Bänkelsängern, hauptsächlich zur Begleitung ihres Gesanges, benutzt, oder höchstens zu Tanzmusik in Dorf- und Winkelkneipen. Gleichwohl empfiehlt sie ein Ungenannter mit allem Ernste in Nr. 43 des „Beobachters an der Spree" (Berlin vom 22sten October 1821) zum Gebrauche in Landkirchen; und noch einmal (wahrscheinlich derselbe) in Nr. 138 und 139 des „Märkischen

Boten" v. J. 1821. Der Herr Organist Wilke in Leipzig hat uns durch seinen gründlichen Aufsatz in der Leipz. allg. musik. Zeitung 1822, pag. 777 ff., worin er jenem Ungenannten verdienter Weise antwortet, einer weiteren Beleuchtung dieser und solcher lächerlichen Empfehlungen überhoben.

Drei. Die Zahl 3 bedeutet in der Baßbezifferung die Terz, auch den vollkommenen Dreiklang, in welchem Falle jedoch gewöhnlich noch eine 5 darüber steht; in ausgeschriebenen Stimmen dient sie zur Anzeige einer Triole, und in der Clavierapplicatur auch zur Andeutung des Gebrauchs des dritten Fingers.

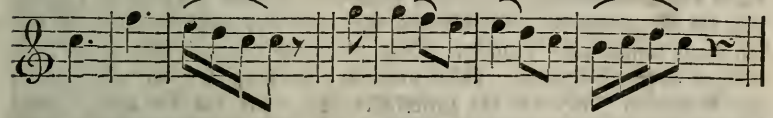
Dreiachtel-Tact ($^3/_8$), franz. trois-huite, ist diejenige einfache ungerade Tactart, welche aus Dreiachtelnoten zusammengesetzt ist. Im Uebrigen vergl. man die Art. Rhythmus, Tact u. Tactart.

Dreichörig, s. die Art. Bezug und Chor.

Dreieckichte Lyra, s. Lyra.

Dreieinsel-Tact ($^3/_1$, zuweilen auch nur mit einer durchstrichenen 3 bezeichnet), ist die selten vorkommende, aus drei ganzen Noten zusammengesetzte Tactart. Im Uebrigen vergl. die Art. Rhythmus, Tact und Tactart.

Dreier, lat. Numerus ternarius, u. franz. Rhythme ternaire, heißen diejenigen melodischen Glieder einer Periode, die zu ihrer Darstellung drei volle Tacte einer einfachen Tactart erfordern, z. B.



Ueber die Beschaffenheit und den Gebrauch dieser ungeraden melodischen Glieder vergl. man den Art. Absatz, und die dort angezogenen.

Dreifach wird ein Intervall genannt, wenn es von seinem Grundtone 15 Stufen oder 2 Octaven höher steht, als die Zahl anzeigt, womit es angedeutet wird. Daraus ist nun auch leicht zu ersehen, was man unter ein- und zweifachen Intervallen zu verstehen hat. Die Terz c—e z. B. ist einfach, weil dies kleine e von jenem kleinen c gerade nur 3 Stufen entfernt ist; erklingt das e aber um eine Octave höher, so ist die Terz zweifach, und erklingt es um zwei Octaven höher, so ist die Terz dreifach. In der Harmonie bringt diese Erweiterung eines Intervalls um eine oder zwei Octaven keine wesentliche Verschiedenheit hervor, weil die eigentliche innere Natur des Intervalles dadurch nicht abgeändert wird. Dies ist auch der Grund, warum man ein solches erweitertes Intervall nicht nach der ganzen Anzahl der Stufen benennt, um welche es von seinem Grundtone entfernt ist, sondern mit dem Namen derjenigen Stufe, in welcher es in seiner einfachen Gestalt von derselben absteht, und bei vorkommendem nöthigen Bezeichnungsfalle, der meistens nur in der Berechnung des mathematischen Verhältnisses solcher Intervalle eintritt, die Prädikate einfach, zweifach und dreifach hinzusetzt. Bei der erwähnten Berechnung der mathematischen Verhältnisse muß dies geschehen, weil sich die Verhältnisse der einzelnen Intervalle bei ihrer Erweiterung bedeutend verändern. Die einfache Quarte z. B. hat das Verhältniß von $^3/_4$, die zweifache hingegen das Verhältniß von $^3/_8$, und die dreifache das Verhältniß von $^3/_{16}$. Wie das Verhältniß eines einfachen Intervalls gefunden wird, lehren die Artikel Addition, Theilung u. s. w. Das Verhältniß eines zweifachen

Intervalls wird gefunden, wenn man die größere Zahl des Verhältnisses des einfachen Intervalls (also dessen Nenner) verdoppelt, denn so wie z. B. $^3/_4$ der Saite die einfache Quarte geben, so geben $^3/_8$ der Saite die zweifache oder um eine Octave erhöhte Quarte, weil alle Octaven sich zu einander verhalten, wie 2 : 1, oder wie $^1/_2$. Ist die kleinere Zahl eines einfachen Intervallen-Verhältnisses (also der Zähler) eine gerade, so findet man das Verhältniß des zweifachen Intervalles auch durch die Theilung derselben (des Zählers). Ist nämlich das Verhältniß der einfachen Quinte z. B. $^2/_3$, so muß das Verhältniß der zweifachen Quinte nach jenem Verhältnisse der verschiedenen Octaven zu einander nothwendig $^1/_3$ seyn; das Verhältniß des einfachen großen Tones ist $^8/_9$, folglich ist nach allem diesem das Verhältniß des zweifachen großen Tones (der großen None) $^4/_9$. Die Verhältnisse der dreifachen Intervalle findet man, wenn die größeren Zahlen (Nenner) der Verhältnisse der einfachen Intervalle mit 4 multiplicirt werden; oder ist die kleinere Zahl derselben (Zähler) so beschaffen, daß sie sich durch 4 dividiren läßt, so kann es auch hiedurch geschehen, weil sich in diesem Falle das Verhältniß sogleich in seinen Wurzelzahlen darstellt, während es bei jener Verfahrungsweise erst noch auf diese zurückgeführt werden muß. Demnach ist denn z. B. das Verhältniß der dreifachen kleinen Sexte $^5/_{32}$, weil das der einfachen kleinen Sexte $^5/_8$ beträgt; das Verhältniß der dreifachen großen Septime ist $^2/_{15}$, weil das der einfachen großen Septime $^8/_{15}$ beträgt. Dort wurde das gesuchte Verhältniß durch die Multiplication, hier durch die Division mit der Zahl 4 gefunden; Beides aber ist ganz gleich, nur die Reduction des Verhältnisses auf seine Wurzelzahlen wird im letzten Falle umgangen. Nach der Rechnungsweise nun, wie wir sie im Bisherigen angedeutet haben, findet unter den Verhältnissen der ein-, zwei- und dreifachen Intervalle der Unterschied statt, wie ihn der Kürze halber folgende Tabelle darstellt:

Verhältnisse

	der 1fach. Interv.	der 2fach. Interv.	der 3fach. Interv.
der Octave	2 : 1	4 : 1	8 : 1.
= Quinte	3 : 2	3 : 1	6 : 1.
= Quarte	4 : 3	8 : 3	16 : 3.
= gr. Terz	5 : 4	5 : 2	5 : 1.
= kl. Terz	6 : 5	12 : 5	24 : 5.
= gr. Sexte	5 : 3	10 : 3	20 : 3.
= gr. Sept.	15 : 8	15 : 4	15 : 2.
= kl. Sept.	9 : 5	18 : 5	36 : 5.
des gr. Tones	9 : 8	9 : 4	9 : 2.
= kl. Tones	10 : 9	20 : 9	40 : 9.
= gr. halben Tones	16 : 15	32 : 15	64 : 15.
= kl. h. Ton.	25 : 24	25 : 12	25 : 6.

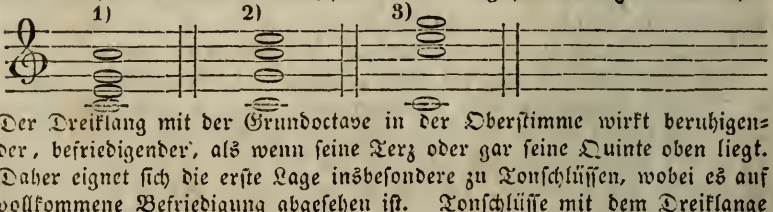
W.

Dreigestrichen (vergl. Octave und Tabulatur) ist der Beiname der fünften Octave (die Contratöne nämlich abgerechnet) unseres Tonsystems und der darin enthaltenen Töne, wodurch dieselben sich von allen übrigen Tönen und Octaven bei ihrer Bezeichnung unterscheiden. — Unter dreigestrichenen Noten versteht man zuweilen auch die Zwei- und dreißigstel-Noten, weil dieselben durch drei Querstriche (auch Füße genannt) angedeutet werden.

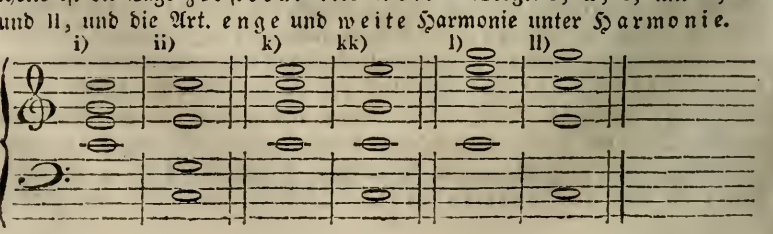
Dreigliederige Tactarten, s. Tact und Tactart.

Dreiklang, auch harmonischer Dreiklang genannt. Bereits in dem zu vergleichenden Art. Accord ist im Allgemeinen die Rede vom Dreiklange, und bemerkt, daß es vier Arten des Dreiklangs giebt, und aus welchen Intervallen dieselben bestehen. Hier ist daher im Besonderen nur noch Folgendes anzudeuten. Der große und der kleine Dreiklang (so benannt von ihren Terzen, welche in jenem groß, in diesem klein ist) führen auch den gemeinschaftlichen Namen consonirende Dreiklänge, weil die einzelnen Intervalle derselben nicht blos gegen den Grundton, sondern auch unter sich in einem consonirenden Verhältnisse stehen. Consonirende Accorde schlechtweg nennt man sie, weil sie streng genommen die einzigen consonirenden Accorde sind, welche es überhaupt giebt. Vergleichen wir jedoch den großen mit dem kleinen Dreiklang, so ist jener noch consonirender als dieser, wegen des einfacheren Verhältnisses der großen Terz gegenüber von der kleinen. Der verminderte und der übermäßige Dreiklang werden dissonirend genannt, da die kleine Quinte des ersteren und die übermäßige Quinte des letzteren in einem dissonirenden Verhältnisse zum Grundtone stehen (s. Dissonanz). — Der große Dreiklang ist vorherrschend im großen oder Dur-Tongeschlechte, wo er nicht blos Stamm- oder Tonica-Dreiklang ist, sondern auch seinen Sitz auf der vorherrschenden fünften und vierten Tonstufe, der Dominante und Subdominante hat. Darum ist auch Klarheit der hervorstechende Character des großen Tongeschlechts. Im kleinen Tongeschlechte kommt dieser Accord nur zweimal, und zwar unter den nachgebildeten vor, und hat hier seinen Sitz auf der Dominante und Sexte. Der kleine Dreiklang, wenn er auch im kleinen oder Moll-Tongeschlechte nur zweimal vorkommt, nämlich auf der Tonica und der Subdominante, so ist er hier doch der Wortführer, weil er eben Tonica- oder Stamm-Dreiklang ist und gewissermaßen den Centralpunct des ganzen Tongeschlechtes bildet. Von ihm hängt auch der Hauptcharacter des kleinen Tongeschlechtes ab, der im Gegensatze zum großen Tongeschlechte trübe, finster ist. Unter den nachgebildeten Dreiklängen des großen Tongeschlechtes kommt der kleine Dreiklang dreimal vor, nämlich auf der zweiten, dritten und sechsten Stufe, und zwar meistentheils als sogenannter Verbindungsaccord, d. h. als ein Accord, der in der Modulation in der Regel nur als Zwischenaccord, nur als vermittelndes harmonisch verbindendes Glied zwischen die vorherrschenden Accorde der Tonica, Dominante und Unterdominante tritt. — Der verminderte Dreiklang kommt nur in der Eigenschaft eines nachgebildeten vor, einmal im großen Tongeschlechte und zwar auf der siebenten Stufe, und zweimal im kleinen Tongeschlechte, nämlich auf der zweiten und siebenten Stufe. Am häufigsten ist der Gebrauch dieses verminderten Dreiklangs als Accord der zweiten Stufe des kleinen Tongeschlechts. Dagegen ist das Ohr geneigter, den Dreiklang der siebenten Stufe, wenigstens in den meisten Fällen, für einen unvollständigen Dominant-Septimenaccord zu halten — Der übermäßige Dreiklang endlich ist gleichfalls nur ein nachgebildeter und kommt als solcher nur auf der dritten Stufe des kleinen Tongeschlechtes vor. — Außer diesen vier Dreiklängen nehmen einige ältere Tonlehrer noch zwei andere, sogenannte uneigentliche Dreiklänge an, nämlich 1) den doppelt verminderten, bestehend aus verminderter Terz und kleiner (sogenannt verminderter) Quinte, welcher seinen Sitz auf der erhöheten vierten Stufe des Moll-Tongeschlechts haben solle, z. B. dis, f, a, und aus dessen erster Umkehrung der übermäßige Sextenaccord f, a, dis entstehe; 2) den hartverminderten Dreiklang, bestehend aus großer

Terz und kleiner Quinte, welcher auf der zweiten Stufe des kleinen Tongeschlechts seinen Sitz haben solle, z. B. h, dis, f, der aber in den Umkehrungen nicht gebräuchlich sey. — Auf den ersten Blick erkennen wir in diesen Dreiklängen Accorde, welche auf dem Wege der chromatischen Veränderung entstanden sind, und wir stellen sie also in die Classe der chromatischen Accorde oder derjenigen, die durch das chromatische Tongeschlecht gebildet sind. Unter allen Dreiklängen hat uns die Natur in der Sympathie der Töne nur den großen, die trias harmonica perfecta, gegeben. Denn nehmen wir aus den harmonisch mitklingenden Tönen diejenigen heraus, welche sich wie $^1/_7$, $^1/_9$, u. s. w. zu 1 verhalten, so bleiben nur die Verhältnisse $^1/_2$ ($^1/_4$, $^1/_8$), $^1/_3$ ($^1/_6$) und $^1/_5$ ($^1/_{10}$) zu 1 übrig, also nur die Intervalle eines großen Dreiklanges. Ihn sehen wir daher als das Urbild, den Stamm aller anderen Dreiklänge an. Der kleine Dreiklang ist zwar der Stamm der Dreiklänge des kleinen Tongeschlechts, immer aber nur eine Nachbildung des großen, so wie das kleine oder Moll-Tongeschlecht überhaupt nur eine Nachbildung des großen oder Dur-Tongeschlechtes ist (s. Nachbildung). — Da der Dreiklang nur aus drei wesentlich verschiedenen Tönen besteht, so muß, wenn er im vier- oder mehrstimmigen Satze gebraucht werden soll, der eine oder der andere Ton davon, oder auch mehrere zugleich, verdoppelt werden. Die Grundsätze einer solchen Verdoppelung enthält der Art. Verdoppelung. Da ein Intervall um so leichter verdoppelt werden kann, eine je vollkommnere Consonanz dasselbe gegen den Grundton bildet, so erscheint im Dreiklange die Grundoctave am häufigsten verdoppelt, ihr folgt die große oder reine Quinte, dann die große und dieser die kleine Terz. Ist jedoch die große Terz eines Dreiklanges zugleich Leitton, oder ein alterirtes, chromatisch verändertes Intervall, so darf sie nach den bestehenden Regeln nicht verdoppelt werden; eben so wenig dürfen, wenigstens im vierstimmigen Satze, die kleine und übermäßige Quinte verdoppelt werden, weil sie Dissonanzen sind. — Je nachdem in einem Dreiklange dessen Octave, Terz oder Quinte in der Oberstimme liegt, unterscheiden wir drei verschiedene Lagen desselben, welche eine bedeutend verschiedene Wirkung hervorbringen, nämlich:



Der Dreiklang mit der Grundoctave in der Oberstimme wirkt beruhigender, befriedigender, als wenn seine Terz oder gar seine Quinte oben liegt. Daher eignet sich die erste Lage insbesondere zu Tonschlüssen, wobei es auf vollkommene Befriedigung abgesehen ist. Tonschlüsse mit dem Dreiklange in zweiter Lage sind unbefriedigende und daher auch selten; noch seltener und unbefriedigender aber die mit dem Dreiklange in dritter Lage. — Ein Dreiklang erscheint in enger Lage, wenn die einzelnen Töne, den Grundbaß etwa abgerechnet, so nahe als möglich zusammen liegen; im Gegentheile ist die Lage zerstreut oder weit. Vergl. i, k, l, mit ii, kk und ll, und die Art. enge und weite Harmonie unter Harmonie.



Die Umkehrung (s. dies. Art.) eines Dreiklangs kann nur zweifach seyn. Die erste Umkehrung ist die mit der Grundterz im Basse, und bildet den Sextenaccord (6), weil der Grundton oder die Grundoctave in dieser Gestalt mit der im Basse liegenden Grundterz das Intervall einer Sexte bildet. Bei der zweiten Umkehrung liegt die Grundquinte im Basse, und entsteht der Quartsextenaccord (⅘), indem die Grundoctave mit dem jetzigen Baßtone das Intervall einer Quarte und die Grundterz mit ihm das Intervall einer Sexte bildet. — In Betreff der Bezeichnung der Dreiklänge und ihrer Umkehrungen in der Generalbaßschrift vergl. den Art. Bezifferung. — Ueber ihre harmonische Behandlung vergl. den Artikel harmonische Verbindung der Accorde. H.

Dreistigkeit. So wie für jeden gebildeten Menschen, der das Vergnügen u. die Vortheile des geselligen Umgangs genießen will, eine gewisse freie Bewegung nothwendiges Erforderniß ist, eben so unerläßlich ist dieselbe auch für jeden Sänger und Instrumentalisten, der öffentlich auftreten will, überhaupt für jeden, der Musik treibt und an musikalischen Gesellschaften Theil nimmt. Man nennt es hier jene edle anständige Dreistigkeit, die nie verzagen läßt und keine äußeren Vorgänge hemmt in ihrem Einflusse auf die geistige künstlerische Thätigkeit. Sie zu erzeugen ist schon Pflicht des Lehrers und unstreitig ein wichtiger Punct der musikalischen Pädagogik, dessen Vernachlässigung von den unheilsamsten Folgen seyn kann. Der Mensch ist um der Menschen willen da und die Kunst der Musik soll, so wie sie vom Menschen ausging, auch nur wieder auf Menschen zurückwirken; nicht einschachteln darf sich daher der, welcher Musik treibt, gleichsam in sein eigenes Ich; nicht blos für sich soll er Gebrauch machen von seiner Geschicklichkeit; nach Außen hin wirken auf die Menschen durch alle Mittel, die Einem zu Gebote stehen, ist heilige Pflicht eines Jeden, der zu wirken im Stande ist. Auch selbst nur von der Seite des Vergnügens betrachtet, kann man nicht verlangen, nur unterhalten zu werden, sondern man muß auch wieder zur Unterhaltung Anderer beitragen, die die gleichen Ansprüche zu machen haben. Zu alle dem gehört aber eine gewisse anständige Dreistigkeit. Erworben wird dieselbe durch Uebung, indem man (von musikalischer Seite betrachtet) sich daran gewöhnt, in Gegenwart mehrerer und namentlich fremder Personen und Musikkenner zu spielen oder zu singen. Bei dem Zöglinge hat dies noch einen anderen Vortheil, denn es unterhält die Lust ungemein, wenn der Lernende Gelegenheit hat, seine gemachten Fortschritte zu zeigen. So nothwendig und nützlich indessen eine solche edle Dreistigkeit ist, eben so unzulässig und nachtheilig erscheint auf der anderen Seite wieder ihr Uebermaaß oder ihr Ausarten in Verwegenheit, mit der die Unanständigkeit Hand in Hand geht; worin es leider aber manche Musiker zu einer erstaunenswertheren Virtuosität brachten, als in ihrem Spiel und Gesang. Die Artikel Künstler, Lehrer und Unterricht geben Gelegenheit, weiter hierüber zu reden.

Dr. Sch.

Dreistimmig (triphonisch) nennt man ein Tonstück für drei verschiedene Stimmen, entweder für Sänger (s. Terzett), oder für Instrumente (s. Trio), oder überhaupt in der Stimmführung eines Satzes. Derselbe besteht alsdann aus einer Ober-, einer Mittel- und einer Grundstimme, wovon die erste als Hauptstimme oder auch abwechselnd alle drei mehr oder minder concertirend behandelt sind. Die ältesten bekannten Beispiele von triphonischer Harmonie, in welcher zwei Stimmen in Terzen,

Quarten und Sexten gehen, und der Baß hie und da die Accorde bestimmt, fallen in das 13te und 14te Jahrhundert, wie z. B. die Lieder von Adam de la Hale (1250—1280) und des Francesco Landino (1350 bis 1410). Es ist nothwendig bei einem dreistimmigen Satze, daß eine jede der drei verschiedenen Stimmen ihre eigenthümliche Tonfolge hat, und es müssen daher, wenn mehr als drei Stimmen vorhanden sind, die überzähligen die Hauptstimmen im Einklange unterstützen. So ist z. B. in einer Sinfonie für Orchester der Satz gleichwohl dreistimmig, wenn auch die Hoboen und Clarinetten mit den Violinen, die Viole mit dem Baß u. s. w. im Einklange fortgehen und nur diese drei Instrumente, die beiden Violinen und der Baß, ihre eigenthümliche Stimmführung haben. Demnach ist denn über die Zahl der Instrumente durch den Ausdruck dreistimmig durchaus nicht entschieden. Der dreistimmige Satz kann von mehreren oder auch nur von drei, ja selbst, wie dies bei Clavierstücken häufig der Fall ist, nur von zwei Instrumenten und auch von einem einzigen ausgeführt werden. Nur in Beziehung auf den äußern Character der Composition selbst ist das Wort dreistimmig von Bedeutung. Die Umstände, daß in dem dreistimmigen Satze wegen des guten Gesanges der Mittelstimme nicht immer alle Intervalle der consonirenden Accorde vorhanden seyn können, sondern bald dieses, bald jenes Intervall weggelassen und ein anderes dafür verdoppelt werden muß, so wie auch in den vierstimmigen dissonirenden Accorden jederzeit ein Intervall wegbleibt, und daß die Mittelstimme eines dreistimmigen Satzes immer stärker hervortritt, als die Mittelstimme eines vierstimmigen Satzes, wo eine die andere gleichsam deckt, — alle diese Umstände veranlassen ein ganz besonderes rücksichtsvolles Verfahren in der dreistimmigen Schreibart, wenn der Satz nämlich weder leer klingen, noch die Melodie der Mittelstimme holpericht werden soll, dessen Regeln aufzustellen aber nicht unsere Aufgabe hier seyn kann. Es ist dies Sache einer ausführlichen Theorie, aus der sich das Nothwendigste unter dem Art. Harmonie findet. Nur das Eine haben wir noch zu bemerken, daß die Stimmen eines dreistimmigen Satzes, in Hinsicht auf ihren besonderen Character eine ganz verschiedene Art der Bearbeitung zulassen; sie können nämlich alle drei als concertirend erscheinen (s. Trio), oder es können auch nur eine oder zwei davon diese Eigenschaft besitzen, und die übrigen, welches bei der Baßstimme meistens der Fall ist, nur das Geschäft des harmonischen Accompagnements versehen. Vergl. die Art. Pomophonisch und Polyphonisch. — Was die äußere Aufzeichnung eines dreistimmigen Satzes durch Noten betrifft, so pflegt man, wenn derselbe für drei verschiedene Instrumente bestimmt ist, die einzelnen Stimmen in der Partitur auch auf drei verschiedene Systeme zu schreiben; doch ist dies nicht durchaus nothwendig, und bei nöthiger Raumersparniß findet man auch wohl nur ein System dazu benützt, was bei Clavierstücken zumal meistens der Fall ist. — Ueber die Applicatur bei dreistimmigen Griffen in Clavierconpositionen vergl. d. Art. Fingersetzung. M.

Dreiviertel-Tact (3/4), franz. Mesure à trois tems, ist diejenige der einfachen ungeraden Tactarten, die aus drei Viertelnoten zusammengesetzt ist. Ueber das Weitere vergl. man die Artikel Rhythmus, Tact und Tactart.

Dreizweitel-Tact (3/2), franz. Mesure à trois blanches, eine einfache, ungerade Tactart, die aus drei halben Schlägen oder Noten besteht. Ueber das Weitere vergl. man die Art. Rhythmus, Tact u. Tactart.

Dreſe, 1) Adam, Componiſt aus der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, zuletzt Capellmeiſter zu Arnſtadt im Fürſtenthume Schwarzburg, wurde in ſeiner Jugend von dem Herzoge von Weimar, Wilhelm IV, nach Warſchau zu dem berühmten Capellmeiſter Marco Sacchi geſchickt, um unter deſſen Leitung die Compoſition zu ſtudiren. Nach ſeiner Zurückkunft von da ward er Capellmeiſter in Weimar; dann 1672 unter Herzog Bernhard Capellmeiſter, Cammerſecretair und Stadt- und Amtsſchulze zu Jena. Der Mangel an Beſchäftigung, in welchen er durch den Tod dieſes ſeines Herrn verſetzt wurde, veranlaßte ihn zum Studium der Spenerſchen Schriften, die ihn, den vorher ſo außerordentlichen Lebemann, beinahe zum Pietiſten umgewandelt hätten, wäre er nicht gerade zu der Zeit nach Arnſtadt berufen, u. zu einer thätigeren Beſchäftigung mit Muſik veranlaßt worden. Er ſtarb zu Arnſtadt 1718, eine große Menge von Kirchen- und Cammermuſiken, auch Opern, hinterlaſſend, von denen allen aber nicht einmal die Titel ſich erhalten haben. Nur das weiß man von ihm, daß er eine beſondere Gewandtheit in der Behandlung der Recitative hatte, und daß er 1657 die Melodien zu Neumarks „patriotiſchem Luſtwalde", auch zu mehreren Liedern von Büttner, und zu den noch bekannten Kirchengeſängen „Jeſu, ruf mich von der Welt", und „Seelenbräutigam, Jeſu, Gottes Lamm", von denen er zugleich auch der Dichter ſeyn ſoll, componirt hat. Mattheſon ſchreibt ihm auch die Abhandlung von der Compoſition zu, welche Hausmann in ſeinem Bücherverzeichniſſe als Manuſcript angeführt hat. Und dann exiſtirt noch von ihm eine 1772 zu Jena gedruckte Sammlung von Allemanden, Curanten, Sarabanden, Balletten, Intraden und Arien. — 2) Johann Samuel, ein jüngerer Verwandter und Schüler von dem Vorhergehenden, war zuerſt Hoforganiſt zu Jena, und dann ſeit 1683 Capellmeiſter des Herzogs von Weimar, als welcher er am 1. December 1716 im 72ſten Jahre ſeines Lebens ſtarb. Wie jener war auch er ein fleißiger Componiſt, doch iſt ebenfalls von allen ſeinen Werken nichts auf unſere Zeit gekommen. Sein Sohn — 3) Johann Wilhelm, ein nicht minder fruchtbarer und zu ſeiner Zeit ſehr beliebter Componiſt, ſt. zu Erfurt 1745 als Herzogl. Weimariſcher Vice-Capellmeiſter.

Dreslerus, Gallus, ein Magiſter und fleißiger Kirchencomponiſt des 16ten Jahrhunderts, geb. zu Nebra in Thüringen, war um 1558 Cantor zu Magdeburg, und alsdann von 1566 an Diaconus an der Nicolskirche zu Zerbſt. Sein Todesjahr kann nicht angegeben werden. Er ſchrieb viele (gegen 250) vier- und noch mehrſtimmige geiſtliche Cantionen, welche zu Magdeburg und Wittenberg in verſchiedenen Ausgaben erſchienen, und dann eine Sammlung vier- und fünfſtimmiger auserleſener deutſcher Lieder (Nürnberg 1575 und Magdeburg 1570).

Dreſſler, Raphael, ſtarb zu Mainz am 12. Febr. 1835, nachdem er erſt das Jahr vorher, nach einem 14jährigen Aufenthalte in England, von hier mit dem Titel eines Profeſſors der Muſik nach Deutſchland zurückgekehrt war und dort, zu Mainz, ſich mit ſeiner Familie häuslich niedergelaſſen hatte. Vorher, ehe er nach England ging, ſtand er als erſter Flötiſt in der Königl. Capelle zu Hanover. Ort und Jahr ſeiner Geburt, wie auch noch andere ſpeziellere Umſtände aus ſeinem Leben ſind uns leider nicht bis zu ſolcher Genauigkeit bekannt, daß wir hier Nachricht davon geben könnten *). Als Virtuos auf der Flöte behauptete D. als Jüngling ſchon einen hohen Rang, und ſein Ruf nahm zu, je mehr ſeine eigentliche

*) Soll in dem verſprochenen Nachtrage geſchehen. Anm. d. Red.

Bildung im Mannesalter an Gründlichkeit und Vielseitigkeit gewann. Deutschland hat ihn zwar in den letzten 15 Jahren seines Lebens nicht gehört, da er nach der Rückkehr aus England nicht mehr öffentlich auftrat; seine Blüthezeit aber möchte er doch wohl in ihm verlebt haben, und in dieser verbreitete er einen großen Glanz um sich. Nicht weniger leistete er als sprachkundiger und gewandter Operntext-Uebersetzer, und noch mehr als Componist für sein Instrument. Er schrieb gegen 100 Werke, für Flöte allein und mit Begleitung anderer Instrumente; gedruckt sind davon ohngefähr zwischen 60 und 70. Die älteren, die er noch in der Zeit componirte, wo ein jugendliches Feuer sein eigenes Spiel beherrschte und in der bloßen Bravour er seine höchsten Triumphe feierte, zeichnen sich weniger zwar durch Eigenthümlichkeit der Gedanken und Genialität der Darstellungsweise aus, und sind blos wegen der sehr interessanten Behandlung ihrer Form, und besonders wegen der überaus geschickten und zweckmäßigen Benutzung der stets vorherrschenden Flöte, den Freunden dieser, und zwar schon geübteren Flötisten, mit Grund zur Unterhaltung und Uebung zu empfehlen; den jüngeren jedoch, ohngefähr von op. 36 an, fehlen auch jene hauptsächlichen Eigenschaften nicht, durch welche sie mehrentheils den Werth ächter Kunstwerke erhalten. Wir heben in solcher Beziehung hervor: unter den Concerten op. 40 und 35; unter den Duetten op. 36, 42, 52, 59 und 61, und unter den Solo's (meistens Variationen) op. 12, 22 und 55. Das Trio für Fl., Horn (oder Viola) und Guit. (in D), und das Quartett op. 10 wollen weniger bedeuten. Die Etuden und Exercitien op. 34 und 20 sind sehr zweckmäßig gearbeitet, und geschmackvoll auch das Terzett für Flöte, Violine und Violoncell op. 39. Viele Compositionen in Manuscript brachte D. aus England mit; in öffentlichen Anzeigen bot er sie lusttragenden Verlegern an; aber noch ehe etwas Neues von ihm erschien, rief ihn der Tod ab. Die Wittwe ließ demnächst seine musikalische Verlassenschaft durchsehen und ordnen, und wir haben vielleicht noch mancher Tondichtung seiner Muse entgegen zu sehen, die um so interessanter seyn wird, als daraus zu erkennen seyn mag, wie weit er während der langen Zeit auf britischem Boden seinen Geschmack erhielt oder noch mehr geläutert hat. K.

Dreßler, Ernst Christoph, einer der angenehmsten und beliebtesten — wenn wir so sagen dürfen — deutsch-italienischen Sänger des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. zu Greußen in Schwarzburg-Sondershausen 1734, wo er auch den ersten Unterricht in der Tonkunst erhielt; frequentirte von 1751 an die Academien Halle, Jena und Leipzig, und bildete sich an letzterem Orte besonders während seines zweijährigen Aufenthaltes daselbst (1754—1756) zu einem vortrefflichen Sänger und Violinspieler. Darauf ging er nach Bayreuth, um den Unterricht der berühmten Sängerin Turcotti zu genießen, wurde in die dasige Capelle aufgenommen und kurz darauf auch zum Cammersecretair ernannt. Nach dem Tode des Markgrafen trat er 1763 als Secretair und Cammermusikus in Herzoglich Sachsen-Gothaische Dienste, nahm aber schon 1766 wieder seinen Abschied, und ging nach Wetzlar, wo er im nächst folgenden Jahre als Secretair und Capelldirector des Fürsten von Fürstenberg angestellt ward. 1771, als dieser Fürst nach Böhmen ging, und er demselben nicht dahin folgen mochte, ging er nach Wien, privatisirte hier einige Jahre, in welcher Zeit er sich auch vor dem Kaiser hören ließ, und kam endlich 1775 als Hof-Opernsänger nach Cassel, wo er am 6. April 1779 starb. Er war ein gründlich und vielseitig gebildeter Musiker, und die Schriften, welche er

herausgab, gehören unstreitig zu den besseren ihrer Art, welche die Literatur des vorigen Jahrhunderts aufzuweisen hat. Es sind: „Fragmente einiger Gedanken des musikalischen Zuschauers, die bessere Aufnahme der Musik in Deutschland betreffend" (Gotha 1764); „Gedanken über die Vorstellung der Alceste" (Erfurt und Leipzig 1774); „Theaterschule für die Deutschen, das ernsthafte Singschauspiel betreffend" (Hanover 1777); und dann mehrere einzelne Lieder und auch einige größere Liedersammlungen. Ob er wirklich der Verfasser des nicht ohngeistigen Aufsatzes im ersten Buche der musikalischen Nachrichten „über die zu Gotha aufgeführte italienische Oper von Benda" ist, läßt sich nicht mit Gewißheit sagen, obschon er von Einigen ganz bestimmt dafür gehalten wird. ff.

Drexel, Friedrich, ohne Zweifel einer der schätzenswerthesten Guitarrevirtuosen und Componisten der jetzigen Zeit. Gegen 50 Werke hat er bereits herausgegeben, und alle sind vollgültige Zeugen, daß er sein Instrument gut versteht. Sie bestehen in einzelnen Solosätzen, auch Duetten und Terzetten und verschiedenen Gesängen mit Guitarrebegleitung. Jene sind, wie diese, hinsichtlich der Melodie mannigfaltig und unterhaltend, hinsichtlich der Harmonie so voll, als es die beschränkte Natur des Instruments nur immer zuläßt; leicht auszuführen sind wenige davon, doch hat der Verfasser ziemlich überall da, wo Schwierigkeiten der Applicatur, Lage u. s. w. eintreten, die erleichternden Hülfsmittel verständig und sorgfältig angegeben. Unter den Vocal-Compositionen zeichnet sich besonders op. 32 „20 Gesänge mit Begleitung der Guitarre" verdienstlichst aus. Es sind diese Gesänge für Anfänger im Gesange und im Guitarrespiel und daher in möglichst leichter Weise geschrieben. Das ist aber nicht leicht, wenn dabei zugleich etwas Bestimmtes, nicht Triviales und Abgebrauchtes zum Vorschein kommen soll. D. hat hier diese Aufgabe mit vielem Glücke gelöst, wozu allerdings seine sehr zweckmäßige Wahl der Texte sehr viel beigetragen hat. Es ist eine Sammlung der besten Schulstücke dieser Art, bei der das Methodische im Gesange wie im Spiele immer vorherrscht. Alle übrigen Compositionen D's haben einen lebhaften Character, der nicht selten sogar in das Tanzbare ausartet, was Dilettanten gefällt, und daher bei der Guitarre, als einem rein gesellschaftlichen Instrumente, nicht unzweckmäßig erscheint. Dies ist auch der Grund, warum seine Polonaisen (besonders op. 18 und 19) die meisten Liebhaber gefunden haben. Die besten und zugleich meisten von D's Compositionen erschienen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig.

Dreydoppelter Kontrapunct, s. vierdoppelter Kontrapunct. ABM.

Dreyer, 1) Johann, ein auch als Musikus nicht unberühmter Geistlicher zu Salzburg, starb daselbst am 6. October 1667. Von seinen Werken ist keins bis auf unsere Zeit gekommen; die Inschrift seines Leichensteines aber, welche Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon wörtlich anführt, weiß nicht wenig sein musikalisches Leben zu preisen. — 2) Johann Conrad D., wurde geb. zu Braunschweig 1672 und starb zu Lüneburg 1745 als Cantor und Musikdirector an dem dortigen Michaelskloster. Sein Vater, ein armer Schuster, hielt ihn frühzeitig zur Musik an. Der Cantor Günther an der Martinsschule zu Braunschweig war sein erster Lehrer im Gesange. 1688 ging er auf gut Glück nach Blankenburg, und da er hier sein Unterkommen nicht fand, nach Clausthal, von wo er aber schon nach einem kümmerlich durchlebten halben Jahre wieder

nach Braunschweig zurückkehrte. Er ward als Concertist im Alte im Martins-Chore daselbst angestellt, und erhielt beim Capellmeister Theile Unterricht in der Composition. Seine schöne Tenorstimme ward Ursache, daß er sich dem Theater widmete, das er 1700 zu Hamburg zum ersten Male betrat, wo ihn selbst Mattheson als einen sehr empfehlenswerthen Sänger kennen lernte. 1709 ward er Mitdirector des Hamburger Theaters, dem aber 1713 die Pest ein Ende machte. Hierauf verschaffte er sich dort eine Zeitlang als Lehrer in der Musik seinen Unterhalt, bis er auf mehrseitige Empfehlung 1714 an die Stelle des verstorbenen Cantor Braun nach Lüneburg versetzt ward. Hier fuhr er bis an seinen Tod unablässig fort, für die Musik nach Kräften zu wirken. Zunächst war er bemüht, den vorhandenen Chorschülern daselbst diejenige musikalische Bildung zu verschaffen, nur vermöge welcher sie zu öffentlichen Musikaufführungen gebraucht werden konnten; dann ordnete er sich ein kleines Orchester und suchte nun durch öffentliche Concerte und Kirchenmusiken wo möglichst auf die Verfeinerung des allgemeinen Geschmacks hinzuwirken, was ihn eben so sehr eines bleibenden Andenkens würdig machte, als dies die Composition gethan haben würde, in der er leider nie etwas Außerordentliches zu leisten im Stande war. — 3) Johann Melchior D., starb zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts als Organist am Dome zu Ellwangen, und war ein fruchtbarer Kirchencomponist. Bis 1796 schrieb er mehrere Messen, drei Salve Regina für einen Sopran und vier Instrumente, sechs vierstimmige solenne Miserere's, 8 vierstimmige Tantum ergo, 28 Vespern und 24 kurze Hymnen, die alle, auch rücksichtlich ihrer leichten Orchesterbegleitung, vermöge welcher sie selbst in kleineren Kirchen aufgeführt werden konnten, sich einer allgemeineren Verbreitung erfreuten. Namentlich waren es die katholischen Kirchen im jetzigen Königreiche Würtemberg, in welchen sie häufig zur Aufführung kamen, und in denen sie sich theilweise selbst bis auf unsere Zeit noch mit Beifall erhalten haben. R.

Drieberg, Friedrich von, Königl. Preußischer Cammerherr in Berlin, geb. zu Charlottenburg 1785, ein besonders um die jetzige Wissenschaft der griechischen Musik sehr verdienter Mann, der aber auch alle Kenntnisse in sich vereinigt, vermöge welcher nur ein solch' wichtiger Theil der alten Tonkunst bis in sein innerstes Prinzip erforscht werden kann. Schon von 1816 an machte er es zur höchsten Aufgabe aller seiner musikalischen Studien, das System der alten griechischen Musik aus der Dunkelheit hervorzuziehen, welche bis auf ihn noch keines Kunstgelehrten Auge ohne große Täuschung und irriges Verfahren durchdrungen hatte, und um Ostern 1818 gab er als Erstlingsfrucht seiner Bemühungen heraus „die mathematische Intervallenlehre der Griechen", welche schon das Jahr vorher in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung (Nr. 51) auszugsweise angezeigt wurde, und ungeachtet ihres geringen Umfangs gleich nach ihrem Erscheinen doch so großes Aufsehen erregte, daß alle von dem Gegenstande sonst gar wohl Unterrichtete nicht wenig darüber erstaunten, wie sich vor D's Auge Vieles von der Sache ganz anders gestaltete, als es bisher von ihnen erkannt worden war. Daher war auch wohl nichts natürlicher, als daß hierauf wenigstens die eifrigsten Kunstarchäologen ihre Studien von Neuem begannen, um durch den Zwiespalt der Ansichten zu der einzig wahren und richtigen zu gelangen; und wir gestehen gerne, daß namentlich die Bemühungen Perne's viel dazu beitrugen, den Forschungsgang in dieser Sache wieder in das Geleis zu bringen, aus welchem D's offenbarer Uebereifer ihn gehoben hatte. Indessen schien im Allgemeinen doch seine

Meinung immer mehr an Autorität zu gewinnen, und zwar hauptsächlich wohl aus dem offenkundigen Grunde, daß er wirklich so Vieles in sich vereinigt, was zur Führung solcher und verwandter Untersuchungen fähig macht, und höchst selten (kaum selbst bei seinen größten Gegnern) vereinigt gefunden wird. Seine „Arithmetik der Griechen", welche kurz darauf erschien, dann sein Hauptwerk „Aufschlüsse über die Musik der Griechen", welches er 1819 bei Cnobloch in Leipzig herausgab, und seinem Lehrer in der Musik, dem Ritter Spontini, widmete, ferner „die practische Musik der Griechen", „die musikalische Wissenschaft der Griechen" und dann einige andere kleinere Abhandlungen in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung, fanden die allgemeinste Theilnahme, so manches Irrige er auch wieder aus seinem früheren ersten Werke darin aufgenommen hatte. 1822 schrieb er „die pneumatischen Erfindungen der Griechen" (Berlin bei Trautwein), worin von Musik selbst zwar nur wenig die Rede ist und seyn kann, da unter den vielfältigen pneumatischen Erfindungen der Griechen nur eine die Musik insbesondere angeht, nämlich die Wasser- und Windorgel; gleichwohl aber ist das Werk auch im Ganzen für den Musiker und namentlich für den Akustiker nicht unwichtig, weil D. seine Lehre von der Tonkunst der Griechen darin gleichsam im Allgemeinen wieder von vorn an untersucht, und nicht selten mit überraschend neuen Resultaten hervortritt. Seine aphoristische Schreibart und die Eigenthümlichkeit, über Vorgänger oder anderes Vorgefundene scharf abzusprechen, ließen dieses Werk leider kein allgemein willkommenes seyn, und nicht zu verwundern daher, wenn Chladny, als D. 1825 zwei Aufsätze „über die Stimmung der griechischen Instrumente" und „über das Monochord" in die „Cäcilia" lieferte, mit Heftigkeit diese Gelegenheit ergriff, viele von D's Irrthümern in einer eigenen Abhandlung „über die Nachtheile der Stimmung in ganz reinen Quinten und Quarten, nebst noch einigen, die ältere und neuere Musik betreffenden Bemerkungen" (Cäcilia Bd. 5 pag. 279 ff.) an's Licht zu ziehen. Da nun auch Chladny, dieser unstreitig gründlichere Akustiker, sich als wirklicher Gegner D's zeigte, so mußte die Autorität, welche seine Ansichten früher gewonnen hatten, bedeutend abnehmen. Man schwor nicht mehr auf das Resultat seiner Untersuchungen, wie auf ein apostolisches Wort, sondern ließ es nur als einen berücksichtigungswerthen Wegzeiger gelten auf der Bahn der eigenen Forschung; wozu dem Kundigen um so näher das Recht lag, als D., von der reinsten und strengen Seite der musikalischen Kunst betrachtet, zwar als ein achtungswerther und vielseitig gebildeter Musiker dasteht, dennoch aber über jenen, obschon höchst wichtigen archäologischen und historischen Theil die heutige Kunst, für welche auch die genaueste Kenntniß jener veralteten und fremden gar wenig Ersprießliches hat, verabsäumt zu haben scheint. Er schrieb die Opern „Don Cocagno" und „Sänger und Schneider"; so viel Originelles auch darin enthalten ist, und so manche angenehme Melodie, so blickt das Alt-Steife dennoch in solchen starken Characterzügen daraus hervor, daß sie sich unmöglich in unserer Zeit auf einem Repertoire lange erhalten konnten, und daß der Beifall, der ihnen hie und da zu Theil wurde, wohl mehr als Eigenthum der Darstellung an und für sich, als der ersten Dichtung der Tonwerke angesehen werden muß. — Gespannt sind wir auf das von ihm neu angekündigte (noch nicht erschienene) Wörterbuch der Musik der Griechen. Wir hoffen, daß er darin das, was bis jetzt als Irrthum auf seiner Seite lag, entweder als solchen erkannt und beseitigt, oder mit den überzeugendsten Beweisen begleitet haben wird, die es zur unverkennbaren

Wahrheit erheben. Welches von beiden nun auch der Fall seyn wird (eins muß seyn), so glauben wir einem Werke entgegen sehen zu dürfen, das, des Verfassers Namen würdig, eine der interessantesten Erscheinungen auf dem Gebiete unserer Kunstliteratur seyn wird. br.

Drifföte, eine Orgelstimme, deren Pfeifen dreiseitig sind und an jeder Seite einen Aufschnitt haben. Eine solche steht in der Orgel zu Ruhla und soll gut gerathen seyn. In den neuesten Zeiten verfertigte sie der Orgelbauer Schulze aus dem Schwarzburgischen, zu Stimmen von sehr enger Mensur. Er bezweckte damit eine leichtere Intonation, leichtere und sichere Ansprache der Pfeifen, indem er so eine breitere Wand zu einem längeren Aufschnitte erhielt.

Dritta, dasselbe was Destra (s. dies.).

Drittheilston nennen einige Theoristen das aus der Diesis und dem syntonischen Comma bestehende Intervall, welches als Differenz erscheint zwischen der reinen Octave und derjenigen, die durch die Addition von 4 kleinen Terzen entsteht, und gerade um diesen Drittheilston größer ist, als jene reine Octave in dem Verhältnisse 2:1. Die mathematische Größe oder das Verhältniß dieses Drittheilstons ist 648:625; wenn man nämlich 4 kleine Terzen zusammensetzt, so erscheint das Verhältniß der dadurch zum Vorschein kommenden Octave, da jede kleine Terz in dem Verhältnisse 6:5 steht, als das Verhältniß 1296:625, um diesen Drittheilston zu groß, denn nur erst alsdann, wenn derselbe von jenem Verhältnisse abgezogen wird (s. Subtraction), zeigt sich die Octave in ihrem reinen Verhältnisse. Addirt man (s. Addition) zu der Diesis noch das syntonische Comma, so erhält man dasselbe Verhältniß, weil jene als der Unterschied zwischen dem großen und kleinen halben Tone, und dieses zusammengenommen gerade so viel ausmachen, als der Werth des sogenannten Drittheiltons beträgt.

Drobisch, Carl Ludwig, wurde am 24. December 1803 zu Leipzig geboren. In seiner frühesten Jugend zeigte er wenig Lust zur Musik, und damals ließ sich in ihm das Talent noch nicht ahnen, das nachhin sich so schön entwickelte. Erst auf der Fürstenschule zu Grimma, wo er seine Vorstudien zur Universität machte, erwachte in ihm eine vorherrschende Liebe zur Musik, die sich seiner bald in dem Maaße bemächtigte, daß er ihr alle seine freien Stunden widmete und es, ohne irgend einen practischen oder theoretischen Unterricht zu erhalten, durch Selbststudium dahin brachte, daß er mehrere kleinere Werke und zuletzt sogar eine Cantate und eine kleine Operette componirte. Bei allen Mängeln, die sich natürlich in solchen Versuchen finden mußten, waren sie doch geeignet, ihn auf seinen Beruf zur Kunst aufmerksam zu machen, und ihn zu bestimmen, daß er sich später zu Leipzig, wo er 1821 die Universität bezog, um den Unterricht des dortigen Organisten an der Petrikirche, Dröbs, bewarb, unter dessen Leitung Harmonie und Contrapunct systematisch studirte, und viele Motetten und Cantaten ꝛc. componirte, welche größtentheils in den dortigen Kirchen zur Aufführung kamen. Im Jahre 1825 schrieb er sein erstes großes Oratorium „Bonifacius" in zwei Theilen, gedichtet von Carl Dirsch, welches zu Ostern 1826 im großen Concert zu Leipzig aufgeführt wurde, aber ohne Beifall und fast spurlos vorüber ging. Kenner tadelten daran die vielen Längen, den Mangel an Melodie und die zu langen Fugen, und dies hatte für D. den großen Nutzen, daß er sich nicht nur von dieser Zeit an mehr an die Lehren hielt, welche ihm in Beziehung auf ästhetische Ausbildung der verdiente Weinlig gab, sondern überhaupt ein

Wendepunct in seinen künstlerischen Ansichten und Streben eintrat. Um andere und weitere Ansichten über Musik kennen zu lernen, ging er auf Reisen; begab sich nach Dresden, Prag, Wien und Oberitalien, und kam endlich gegen den Winter 1826 nach München. In letzterer Stadt, wo er durch die Bekanntschaft mit dem seit Kurzem verlebten würdigen Dom-Chorregenten Schröfl die Gelegenheit fand, jedes neue Werk, das er für die Kirche schrieb, auch immer würdevoll in der Metropolitankirche aufführen zu lassen, gefiel es ihm so sehr, daß er beschloß so lange dort zu verweilen als die Verhältnisse es nur immer gestatteten, und außer einer Reise nach seiner Vaterstadt und dem nördlichen Deutschland, und einer andern nach Pesth, wo er als Gesangslehrer wirkte, und deren jede ihn beiläufig ein Jahr lang abwesend hielt, hat er München seit fast neun Jahren nicht verlassen, und in dieser ganzen Zeit dem Studium der Kirchenmusik und der Composition neuer Werke in dieser Gattung seine ganze Thätigkeit gewidmet. Daß ein Künstler, der neben vollendeten Vorstudien und ausgezeichneten harmonischen und contrapunctischen Kenntnissen ein entschiedenes Talent für den Kirchenstyl besitzt, bei einem so beharrlichen Streben nach einem und dem nämlichen bestimmten Ziele eine sehr achtungswerthe Stufe der Auszeichnung erreichen mußte, ließ sich voraussehen, und D. hat sie wirklich erreicht. Seine in großer Anzahl in München aufgeführten Kirchenmusiken sind im Durchschnitt alle gut, mehrere derselben aber ausgezeichnet, und können sich dem Besten anreihen, was in jetziger Zeit für die Kirche geschrieben worden ist. Sie sind in einem edlen und würdevollen Style gehalten, ohne jedoch des Schmuckes und der Mannigfaltigkeit in Cantilene und Instrumentation zu entbehren, welche die jetzige Zeit verlangt, und daher von Kennern und Nichtkennern stets mit der verdienten ehrenden Anerkennung aufgenommen worden. Als Belege führen wir nur an: seine große Messe in D, noch Manuscript, aber in Nr. 43 des Jahrganges 1834 der Leipz. allgem. musikal. Zeitung ausführlich und ganz nach Verdienst gewürdigt; seine große Messe in E, dem Herrn Erzbischofe zu München dedicirt und bei Falter und Sohn gestochen; zwei eben unter der Presse befindliche kurze solenne Messen; zwei Requiem, und noch ganz besonders mehrere seiner Graduale's und Offertorien. Der Fleiß und die Fruchtbarkeit dieses sehr achtungswerthen Kirchencomponisten kommen seinem schönen Talente gleich: er hat in ohngefähr 10 Jahren nahe an hundert größere und kleinere Kirchencompositionen geliefert, wovon die oben genannte große Messe in E-Dur, drei Requiem, sechs Rural-Messen, zwei deutsche Messen, drei Lytaniae, sechs Offertorien und sechs Graduale's bereits bei Falter und Sohn erschienen und zwei kurze solenne Messen unter der Presse sind; und außerdem kennen wir noch sechs Messen, zwei Requiem, mehrere Lytaniae, ein Te Deum und mehr als 40 Graduale's, Offertorien und Vesperpsalmen von ihm, welche noch im Manuscripte liegen, aber fast alle schon aufgeführt worden sind. Bei dieser großen Anzahl von Werken nicht nur des nämlichen Styles, sondern sogar häufig mit dem nämlichen Texte, ist es ein geltender Beweis ächten Talentes und wirklicher Begeisterung, wenn in denselben jene Mannigfaltigkeit ohne alle Versündigung gegen die Richtigkeit der Auffassung wahrzunehmen ist, welcher wir in D's Werken durchaus gerechte Anerkennung zollen müssen; noch erfreulicher aber ist die Wahrnehmung, daß dieser Componist noch immer im regsten Fortschreiten seiner Ausbildung begriffen seyn muß, da unstreitig mehrere seiner neueren Werke zugleich auch die besten unter allen sind, die er geliefert hat. PNI.

Dröbs, Johann Andreas, starb 1826 als Organist an der Petrikirche in Leipzig, war 1784 als der Sohn eines nicht ungeschickten Dorfschullehrers bei Erfurt geboren, ein gewandter und geschmackvoller Orgelspieler und zugleich auch nicht unwürdiger Componist für Orgel und Clavier; wenigstens sind die Variationen und Sonaten für Clavier, und die kleinen Orgelstücke, welche uns von ihm zur Hand kamen, in einem Style und mit so vieler Kunst- und Sachkenntniß gearbeitet, daß der Mann wirklich einer größeren und ehrenvolleren Beachtung werth gewesen wäre, als ihm solche bei seinen Lebzeiten zu Theil geworden zu seyn scheint. Die Ursache hievon liegt wohl in dem Gemeinplatze, auf welchem sich größtentheils seine musikalischen Gedanken bewegen; allein das Orgel- und meistens auch ächt Kirchenmäßige, womit er seine Orgelstücke z. B. in mehr oder weniger strenger contrapunctischer Schreibart behandelt hat, ist eine Eigenthümlichkeit, die bei der sonst leichten Form derartiger Compositionen zu erreichen nicht so leicht ist, und die ihn immerhin unter die Classe der gebildeten Componisten zählt. So können unter anderen die 24 leichten Orgelstücke, welche Simrock in Bonn von ihm verlegte, besonders denen zur Anwendung empfohlen werden, welchen es an Stoff und Geschicklichkeit zur eigenen Erfindung gebricht. Ziemlich dasselbe gilt von seinen Claviercompositionen, die, namentlich beim Unterrichte angewendet, von vielem Nutzen seyn können, da sie nicht allein dem Instrumente gut angemessen, sondern überhaupt auch zur Erreichung einer größeren practischen Fertigkeit sehr zweckmäßig behandelt sind. Den ersten Unterricht in der Musik hat D. von seinem Vater erhalten, nachher bildete er sich zu Erfurt, wo er das Gymnasium frequentirte, mehrentheils durch sich selbst, und hauptsächlich durch den Unterricht, den er Anderen in der Musik ertheilte. Nach Leipzig kam er gegen 1808, ward aber erst 1810 daselbst als Organist angestellt.

Droite, s. Destra.

Drosdorf, Orgelbauer, s. Traxdorf.

Droste Hülshoff, s. Hülshoff.

Drouet, Louis, erster Flötist in der Königl. Capelle zu Paris, und in der That auch einer der berühmtesten Vertreter seines Instruments, die je in Frankreich gelebt haben. Er wurde in Paris geboren, wann? aber, können wir nicht mit Zuverlässigkeit angeben; seinem Aussehen nach ist er jetzt (1835) ein Mann von ohngefähr 40 und einigen Jahren. So ist uns auch aus seiner, vermuthlich übrigens nicht sehr wichtigen und interessanten Bildungsgeschichte, seinen immer in gleicher Studienform fortgesetzten Aufenthalt im Conservatorium zu Paris abgerechnet, nichts Näheres bekannt, und von seinen sonstigen Lebensverhältnissen nur noch, daß er ein naher Verwandter von dem berühmten oder — wenn man will — auch berüchtigten ehemaligen Postmeister zu St. Menehould, Jean Baptiste Drouet, seyn soll. Beschränken wir daher unsere Betrachtung hier nur auf ihn als Künstler, auf sein rein künstlerisches Leben und Treiben, das die einzigste, zugleich aber auch interessanteste Seite darbietet, von welcher aus er dem Musiker von wahrer Wichtigkeit erscheint. Früher als Schreiber dies Gelegenheit hatte, D. als Virtuosen auf der Flöte kennen zu lernen, war er mit ihm als Componisten für das Instrument schon vertraut, und sein Urtheil über ihn darf daher auch in dem Betracht als ein nicht ganz ungültiges angesehen werden, als er ihn somit auf das Vollkommenste vorbereitet hörte, und vorher schon Berbiguier und Toulon gehört hatte, die nach der

Behauptung Anderer mit D. zusammen das schönste Kleeblatt bilden sollen. Jenes war zuerst der Fall 1820, als D. seine große Kunstreise durch ziemlich ganz Europa machte, auf der er sich überall rauschenden Beifall erwarb, nachher noch öfter, und zuletzt vor Kurzem, während D's Aufenthalte in der Schweiz (Winter 1834/1835). Zusammengenommen fanden wir unsere großen Erwartungen immer erfüllt, womit wir seine Concerte besuchten. Er besitzt eine erstaunenswerthe Fertigkeit, und sein Vortrag im Allgemeinen hat eine vollendete Grazie; doch können wir seinen Ton an und für sich noch keineswegs eigentlich schön finden, so viel Angenehmes und Wohlthuendes er auch für unser Ohr hat. Schön und angenehm sind zwei ganz verschiedene Dinge. Auch liegt durchaus nichts Neues und wesentlich Förderndes in der Art seines Spiels, was enthusiastische Freunde mehrfach schon haben darin finden wollen; wer den blinden Dulon noch gehört hat, wird im Gegentheil mehr geneigt seyn, sein Spiel ein veraltetes als neuartiges zu nennen. Eine besonders große Fertigkeit besitzt er in dem sogenannten Zungenstoße, namentlich der Doppelzunge, mit welcher er die schwersten und schnellsten Passagen sowohl in einzelnen verschieden benannten, als auch in gleich benannten Tönen, in Sprüngen, diatonischen und chromatischen Tonleitern ausführt, und dadurch wirklich zur Bewunderung hinreißt. Dieser vorzüglichen Meisterschaft sich bewußt macht er indessen auch so häufigen Gebrauch davon, daß er nicht selten seiner Wirkung dadurch schadet. Einige gebundene Passagen mehr in seinem Spiele, und jene seine Kunst in dem Zungenstoße würde nicht allein noch mehr gehoben hervortreten und überraschen, sondern es würde auch sein ganzer Vortrag mehr geeignet seyn, die Anfangs so lebendig und rege gemachte Theilnahme die ganze Spielzeit hindurch zu erhalten, während dieselbe bei seiner jetzigen Art zu blasen, schon gegen die Mitte des Tonstücks anfängt zu erkalten oder höchstens sich mit dem leichten Errathen des Kommenden begnügt. D. versteht nicht, oder verachtet es, die schöne Mittelstraße zwischen süßem Vortrage und fertigem staccato zu halten, auf welcher wir mit einem ungleich seelenvolleren Wohlbehagen z. B. Fürstenau u. a. deutsche Meister trafen. Das Letztere aber würde ein schlechtes Verständniß seiner Kunst verrathen. Jenem unstreitig zu häufigen Anwenden der Zunge schreiben wir es auch zu, daß sein sonst so klarer, äußerst zarter und wohlklingender Ton im Ganzen doch dünn erscheint. Er gleicht überall sehr dem Flageolet im Piano, ist im Forte aber, namentlich von der Mitte an abwärts, etwas hart und bei dem Mangel an Fülle oft sogar schmetternd. Doch versteht er wieder die, von Anderen ihm noch nicht nachgeahmte Kunst, die höchsten Töne pianissimo wie einen Hauch anzusetzen, sie dann anschwellen und nach und nach wieder bis zum Leisesten verschwinden zu lassen, worin ihn nicht selten schon der lauteste jubelnde Beifall der Zuhörer störte. — Alles dies gilt nun in gewissem Betracht auch von seinen Compositionen, wie gewöhnlich die Künstler, die als Componisten und Virtuosen zugleich wirken, in keiner von beiden Naturen sich verleugnen. Gegen 150 namhafte Werke hat D. geschrieben; darunter allein 50 Duo's, die besonders sehr gesucht sind; die übrigen bestehen in Concerten, Fantasien, Variationen, Rondo's ꝛc. mit und ohne Orchesterbegleitung. Alle sind, wenigstens der Mehrzahl nach, für Virtuosen geschrieben, oder doch für sehr fertige und auch in künstlichen Sätzen sehr geübte Spieler; munter und angenehm, in der häufigen Abwechselung laufender und mannigfaltig springender Passagen besonders, von denen die wenigsten nicht sehr breit auslaufen und die herrlichsten Uebungen zur Dop-

pelzunge darbieten. Schön aber, als eigentliche ächte Tondichtung ist uns keine davon bekannt. Die durchaus sehr leichte und schwache Begleitung der Orchesterfachen hat vor allen diese eine sehr lebhafte Theilnahme finden lassen, weil sie überall, auch wo ein nur sehr kleines Orchester sich befindet, bequem ausgeführt werden können, so bald nur ein Solospieler dazu da ist. Auch lassen sich wohl noch andere Gründe für ihr schnelles Bekanntwerden und ihre Beliebtheit auffinden, von denen keiner aber in ihnen selbst liegt. Durch Müller, Devienne und Berbiguier nämlich, in deren Concerten ein neuer anziehender Styl herrscht, wurden die Hofmeisterschen Concerte verdrängt, die Dulon unter Anderen so sehr liebte, so daß man seit Jahren schon, ja seit der Blüthezeit dieses letztgenannten blinden Meisters fast gar keins mehr davon hört, und das war D's Muse günstig; wie sein Spiel, so fand man auch seine Schreibart neu und originell, und übersah gänzlich, daß alle seine Lieblingspassagen und damit auch seine ganze Manier mit Hofmeister schon längst veraltet waren. Dazu kam die Brillance und Angemessenheit, womit er für sein Instrument arbeitete, und es konnte nicht fehlen, daß D. auch als Componist in der, nach Glanz dürstenden, jungen Virtuosen-Welt im In- u. Auslande einen großen Ruf erlangte, wie er ihn als Virtuos in Frankreich schon längst besaß. — Drouet läßt auch Flöten nach seiner eigenen Angabe in Paris verfertigen, und treibt damit einen nicht uneinträglichen Handel. Dieselben sind etwas kürzer als die gewöhnlichen Flöten, daher aber, weil sie sonst zu hoch in der Stimmung werden würden, von weiterer Mensur. Da sie sehr dünn in Holz gearbeitet sind, so sprechen sie außerordentlich leicht an, und eignen sich eben deshalb ganz vorzüglich zu Concert-Instrumenten, obschon ihre Töne etwas scharf und — wenn wir so sagen dürfen — stechend sind. Die seltene Reinheit wieder, in welcher dieselben überall liegen, in der Höhe, Mitte und Tiefe, hebt jenen, gegen diesen Vortheil schon ganz gering erscheinenden, nachtheiligen Umstand ganz auf. Am besten beweist dies das Exemplar, welches sich D. selbst bei seinem öffentlichen Auftreten bedient. SW.

Droz, Henry Louis Jacquet, Sohn des berühmten Mechanikers **Pierre Jacquet**, der sich mit der Erfindung eines Perpetuum mobile beschäftigte, wurde geb. 1752 zu Chaux de Fond, und kam, von früher Jugend mit der Mechanik beschäftigt, als Jüngling von 22 Jahren mit einigen von ihm erfundenen Werken nach Paris, worunter sich auch ein künstliches **Automat** (s. d.) befand, das ein junges Mädchen vorstellte, welches verschiedene Stücke auf dem Claviere spielte, dem Notenblatte mit Augen und Kopf folgte, nach geendigtem Spiele aufstand und die Gesellschaft grüßte. In Paris ließ er durch einen, von seinem Vater gebildeten, Handwerker ein Paar künstliche Hände für einen verstümmelten jungen Mann machen, der damit fast alle Bedürfnisse befriedigen konnte. „Junger Mann", sagte der berühmte Vaucanson zu ihm, als er dieses Kunstwerk sah, „Sie fangen damit an, womit ich aufhören wollte." Er starb 1791 in Neapel, wohin er zur Herstellung seiner Gesundheit gereist war. Sein erwähntes Automat ist jetzt in Amerika. — br.

Druckbalg, s. **Crescendozug**.

Drückel und Drücker, s. **Krücke** und **Stecher**.

Drucker, s. **Druckwerk**.

Druckfeder wird 1) die auf einem Hülfsbalge (s. **Crescendozug**) und 2) die unter einem Spielventile in der Orgel liegende Feder genannt.

Druckventil, Versicherungsventil, ein solches Ventil, das durch den Druck der Luft geöffnet und geschlossen wird, z. B. das Saugventil.

Druckwerk heißt diejenige Mechanik in der Orgel, wenn die Tasten ihre Abstracten nicht abwärts ziehen, sondern *abwärts drückend auf sie wirken* und die Wellatur sich unter der Tastatur befindet. Ein Druckwerk kann entweder über oder unter einer Tastatur liegen. Im ersteren Falle befinden sich über der blinden Tastatur Winkelhaken, deren einer Schenkel entweder seine Richtung perpendikulär nach der Taste, der andere horizontal nach dem Orgelspieler, oder daß der erste sie aufwärts und der zweite horizontal vom Orgelspieler abwärts nimmt. Bei der ersten Einrichtung läuft durch den Vorderschenkel ein in die Taste eingeschrobenes Väterchen, das über dem Schenkel mit einem Mütterchen versehen ist, wodurch die Taste auf- und niedergeschoben und beider Verbindung bewirkt wird; am Ende des abwärts laufenden Schenkels, unter der Winkelhakenscheide, befindet sich ein Loch durch den Schenkel, worin der Drucker (eine starke Abstracte zum Schieben) vermöge eines Drathstiftes läuft. Am anderen Ende des Druckers befindet sich ein eben solcher Stift, der in einem Winkelhaken, welcher mit dem zuvorgenannten zwar in gleicher Höhe, aber in entgegenstehender Richtung in einer Winkelhakenscheide läuft und am Ende seines horizontal laufenden Schenkels mit einer bis zum Wellenarme aufwärts laufenden Abstracte verbunden ist. Beim Niederdrucke der Taste faßt nun das Mütterchen den horizontal laufenden Schenkel, zieht ihn nach unten hin, wodurch der zweite Schenkel nach hinten hin getrieben wird, der dann schiebend oder drückend durch den in ihm laufenden Drucker auf den aufrecht stehenden Schenkel des zweiten und hintersten Winkelhakens seitwärts wirkt, wodurch die mit dem anderen horizontal laufenden Schenkel verbundene Abstracte abwärts, und so das mit ihr verbundene Hauptventil aufgezogen wird. Liegt das Druckwerk unter der Tastatur, so befindet sich unter jeder Taste ein in einer Scheide laufender Stecher, der unten mit einer Drathschraube (Väterchen) versehen durch einen Wellenarm läuft, unter dem sich das auf das Väterchen geschraubte Mütterchen befindet, vermöge welches der Wellenarm auf- oder abwärts geschoben werden kann. Mit dem Niederdrucke einer Taste wird nun der Wellenarm niedergedrückt, und der hintere Arm der Welle, welcher mit dem ersteren Arme in gleicher Richtung steht, zieht, vermöge der mit ihm verbundenen Abstracte, das Hauptventil auf. Bei den Pedalen bleibt die Einrichtung des ersten Falles dieselbe, in letzterem Falle aber liegt unter der Tastatur ein Rahmen, in dem die Wellen laufen. Wenn Winkel statt Winkelhaken gebraucht werden, so müssen sie mit dem einen Ende horizontal, mit dem anderen Ende abwärts stehen. Liegen die Pedalladen in den Flügeln der Orgelfronte, so ist es zweckmäßig, das Druckwerk unter der Tastatur anzubringen, wo dann aber die unter den Tasten horizontal liegenden Arme durch Drucker mit Drathschrauben bewegt werden, die Hinterarme dieser Welle aber, weil die Bewegung seitwärts fortgehen muß, entweder auf oder niederwärts an den Wellen stehen müssen, die dann wie Winkel wirken. Da nun auf beiden Flügeln der Orgel ebenfalls Wellenbretter (Nebenwellenbretter) liegen, deren Wellen jede ein horizontal- und ein abwärts stehendes Aermchen haben, sie durch Abstracten mit den Armen des Hauptwellenrahmens verbunden sind, so wirken diese wie Winkel und ziehen beim Niederdrucke einer Taste das mit dem Hinterarme der Welle, unter der Lade durch eine

Abstracte verbundene Hauptventil auf. Druckwerke werden mehr zum Pedale als zu Manualen angewendet; sind aber 3 Manuale vorhanden, so ist es zweckmäßig, dem untersten ein Druckwerk zu geben, weil die Tasten beim Zugwerke zu lang seyn, sich dieser Länge wegen leicht werfen und überhaupt die Spielart erschweren würden. Ferner würde das Herauf- und Herabschrauben der Tasten, wenn 3 Reihen Abstracten hintereinander liegen, sehr mühsam seyn und mitunter wohl gar Veranlassung zur Beschädigung einer oder der anderen Abstracte geben.

Druiden, waren Priester und Sänger der Celten oder Galen, die, wie die Barden in Gallien und Deutschland, und Scalden in Scandinavien, in Britannien herumzogen, und Volks- und Kriegsgesänge vortrugen, welche nicht selten von wunderbarer Wirkung auf die Zuhörer waren. Ihre Blüthe fällt in die Zeit vor und mehrere Jahrhunderte nach Christus. Die Geschichte erwähnt ihrer zuerst mit besonderer Anerkennung im 6ten und 7ten Jahrhunderte nach der Zeit des Königs Theodorich. Wie die Bramin en in Indien, mit denen sie überhaupt viel Verwandtes haben, machten sie eine eigene Kaste aus, und standen im größten Ansehen. Sie waren zugleich die Gelehrten und Philosophen jener Völker, und hatten selbst auf die Regierung derselben einen großen Einfluß. Julius Cäsar liefert uns die meisten Nachrichten von ihnen. Nach ihnen besorgten sie alle öffentliche und Privatopfer, erklärten die Grundsätze ihrer Religion, und theilten Belohnungen und Bestrafungen aus. Wer sich ihren Entscheidungen widersetzen wollte, gegen den verhängten sie die Strafe des Bannfluchs, den sie über ein ganzes Volk ausdehnen konnten; der Unterricht, sowohl in religiösen als in anderen Kenntnissen, nur die Kriegskunst ausgenommen, war in ihren Händen. Sie ertheilten ihn mündlich in Versen und Gesängen, die oft einen geheimen Sinn hatten und die sie durch das Gedächtniß fortpflanzten. Sie übten die Astrologie, Zauberei und Wahrsagerei. Merkwürdig ist ihre Meinung von der heiligen Mistel, einer Schmarotzerpflanze, deren Beschreibung aber nicht hieher gehört. Die Eiche hielten sie für heilig, und von ihr auch scheinen sie den Namen erhalten zu haben. Sie hatten ein gemeinschaftliches Oberhaupt, das durch Stimmenmehrheit aus ihrer Mitte gewählt wurde und seine Würde lebenslänglich behielt. Ihre Tempel, von denen noch jetzt einer bei Carnac in England liegt, hatten viele Aehnlichkeit mit den indischen. Von ihren Gesängen ist nichts mehr übrig; die Instrumente, deren sie sich zur Begleitung derselben bedienten, waren die Lyra, die Flöte und Harfe, auch Zither. In Kriegszeiten und auch bei Wettkämpfen pflegten sie auch wohl die Heere und die Kämpfenden bis auf den Kampfplatz zu begleiten und durch Gesang und Spiel sie aufzumuntern.

Druschetzky oder Druzechi, Georg, war in den 80ger Jahren des vorigen Jahrhunderts Oberösterreichischer-Landschaftspauker zu Linz, und gab als solcher mehrere Violinsolo's heraus. 1786 kam er nach Preßburg in die Dienste des Grafen Grazalcowicz. Hier componirte er die Ballete „Andromeda und Perseus" und „Inkle und Yariko", auch eine Bataillen-Sinfonie für zwei Orchester. 1792 machte er eine Reise nach Wien, kehrte aber bald wieder zurück nach Preßburg, um als Componist eine noch größere Thätigkeit zu entwickeln. Er setzte eine große Anzahl vortrefflicher Parthien für Blasinstrumente, namentlich für zwei Clarinetten, zwei Hoboen, zwei Hörner, zwei Fagotte und eine Trompete, die nicht nur bei der ganzen Kaiserl. Armee, sondern auch bei vielen anderen

deutschen Militärmusiken Eingang fanden, und ihm ein nicht geringes Verdienst um dieselben brachten. Auch findet man hin und wieder Concerte, sowohl für einzelne Blasinstrumente, als für die Violine von seiner Composition, die alle aber, einen so guten Geschmack und ein so vortreffliches Talent sie verrathen, im Manuscript geblieben sind. In Altenburg's „Trompeterkunst" pag. 58 wird er als einer der fertigsten Paukenschläger seiner Zeit geschildert. Sein Geburts- und Todesjahr findet sich nirgends aufgezeichnet. 8.

D sol re, s. Alphabet, D, und Solmisation.

Dubitatio — Zweifel, Ungewißheit, Bedenklichkeit; ist gleichsam eine oratorische Figur, die zuweilen in Tonstücken von größerem Umfange angebracht wird, und hier in der scheinbaren Unbestimmtheit der Anlage, des Zusammenhanges, so wie des harmonischen und melodischen Ganges besteht. Demnach ist denn ihr Zweck, den Zuhörer eine Zeitlang über die Absicht des Componisten in Ungewißheit zu lassen. Gewöhnlich am Schlusse eines Hauptgedankens kommen solche Dubitationen vor, und hier lassen sie zunächst den vollkommenen Schluß nicht in seiner ganzen Kraft fühlbar werden, und steigern dann noch die Erwartung auf das Folgende, ohne aber eigentlich darauf vorzubereiten, d. h. auf dessen Art und Form. Die äußere Gestaltung einer D. ist ganz verschieden. Es kann dieselbe bestehen aus einem einzelnen Tone, der längere Zeit forttönt (gewöhnlich im Crescendo), auch aus einem Laufe, oder sich öfter wiederholenden kleinen Notenfiguren, aus einem Triller von längerer Zeitdauer u. dgl. m., wie es eben der Componist nach seinem Geschmacke für gut hält. Je feiner dieser gebildet ist, eine desto schönere, zweckmäßigere und ihrem inneren Wesen angemessenere Form wird auch die D. haben, die jedoch niemals von so langer Dauer seyn darf, daß das durch das Vorhergehende (Spiel oder Gesang) in dem Zuhörer erregte Gefühl zu einiger Ruhe gelangt seyn könnte. In dessen höchster Aufregung noch, die durch die Erwartung, welche die Dubitation bewirkt, leicht erhalten werden kann, muß das folgende Erwartete eintreten, wenn es von wahrhaft kräftiger Wirkung seyn soll. Meistens ist dies wieder das Thema, gewöhnlich aber in einer anderen Tonart und in einem verschiedenen Tempo, auch wohl Tactart, welche Veränderungen außerordentlichen Reiz für den Zuhörer haben. Auch die längeren Pausen, welche am Schlusse eines Gedankens eintreten, durch den das Gefühl des Hörers noch keine hinlängliche Befriedigung erhalten hat, und der also mit keinem sogenannten vollkommenen Tonschlusse (s. d.) endigte, fallen in die Cathegorie der Dubitationen; und ebenso auch in manchen Fällen die sogenannten Generalpausen, und die Fermaten auf unbefriedigenden Accorden und Tönen, wie z. B. die Terz, Quinte und Septime ꝛc. Natürlich ist auch die Dubitation, wie überhaupt nichts in der Composition, etwas Willkührliches, und so viel Geschmack ihre ganze Behandlung erfordert, so findet ihr ganzes Wesen doch seinen ersten Grund in der Beschaffenheit und den Thätigkeiten der durch das Tonstück darzustellenden Empfindungen. Sie muß characteristisch wahr, völlig rhythmisch begründet seyn, also den innigsten Theil nehmen an der dem ganzen Tonstücke obliegenden Kunstdarstellung, sonst verliert sie allen Werth und bleibt eine leere Spielerei. Diesem zufolge findet sie denn ihren schicklichsten Platz da, wo es darauf ankommt, den Uebergang von einem Gefühle zum andern oder die nach natürlichen Gesetzen erfolgende Verbindung zweier verschiedener, verwandter oder contrastirender Empfindungen auch in die mu-

sikalische Darstellung aufzunehmen. Wie in solchem Falle die Thätigkeit der Seele eine gewisse Ruhe bedarf, und nicht sogleich in eine andere, im Vergleich zu ihrer früheren fremde Art fortschreitet, so muß dies auch in der äußeren darstellenden Kunstform ausgedrückt seyn; und somit erscheint die D. gleichsam als eine mit Tönen ausgefüllte emphatische Pause. Vergl. auch den Art. Gegensatz. Dr. Sch.

Dublettregister heißen in der Orgelbauersprache diejenigen Orgelstimmen, welche durchgehends gleich, von gleicher Qualität und Quantität sind.

Dubourg, Matthew, Sohn des berühmten Tanzmeisters Isaak, wurde geboren zu London 1703, und war einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit, so weit berühmt und bekannt jedoch, daß ganz England ihn bewunderte, besonders nur durch die Auszeichnung, welche ihm von Händel zu Theil wurde. Schon als Knabe von 11 Jahren erregte er durch sein Violinspiel Bewunderung. Seiner kleinen Figur wegen stellte man ihn damals auf einen Sessel, wenn er in den Concerten spielte. So sah ihn Geminiani 1714 bei seiner Ankunft in England, und ward so für ihn eingenommen, daß er sich augenblicklich erbot, dem Knaben Unterricht zu geben. Erstaunenswürdig waren die Fortschritte, welche er unter dieses Meisters Leitung machte, obgleich die Manier desselben sich mehr zum Zärtlichen und Pathetischen hinneigte, womit das Temperament des kleinen D. durchaus nicht harmonirte. Nach Cousser's Tode erhielt er 1728 dessen Capellmeisterstelle zu Dublin; 1735 ward er Cammermusikus des Prinzen von Wallis, und 1740 mit dem Titel eines Königl. Capellmeisters in Irland beschenkt, als welcher er aber bis an seinen Tod, der am 3. Juli 1767 erfolgte, zu London lebte. Merkwürdig ist von ihm folgende Anecdote, die zugleich das schönste Urtheil über seine Virtuosität enthält. Als er einstmals nämlich in einer Cadenze zu einer Arie mit concertirender Violine weit und lange in den Tönen sich verloren hatte, und endlich in den Schlußtriller fiel, rief Händel so laut, daß man es im ganzen Schauspielhause hören konnte: „Willkommen zu Hause, Herr Dubourg!" worauf das Publikum seinen lauten Beifall noch verdoppelte. Als Componist hat er viel geleistet, obgleich nie etwas von seiner Arbeit gedruckt worden ist. Als Capellmeister zu Dublin schrieb er viele Gelegenheitsoden, aber ungleich größer noch soll nach Burney's und Hawkins's Versicherung die Anzahl der Solo's und Concerte gewesen seyn, welche er zu seinem eigenen Gebrauche componirte. Ueber den Werth derselben läßt sich jedoch jetzt nicht mehr urtheilen, da unsers Wissens selbst nicht einmal ein Manuscript davon noch vorhanden ist. Sein Bildniß ist mehrere Male gestochen worden, und zwar in verschiedenen Perioden seines Lebens. Sein vortrefflichster Schüler war der Violinist Clegg, der ihn an Fertigkeit noch übertroffen haben soll. 22.

Duc, le. Alle unter diesem Namen aufzuführenden Tonkünstler s. unter dem Artikel Leduc, wie dieselben im Deutschen gewöhnlich geschrieben werden.

Ducka, s. Duda.

Duclos, der Erfinder eines Rhythmometers (s. dies. und Chronometer), war Uhrmacher in Paris in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Das erste Exemplar von jenem Instrumente verfertigte er 1787. Es muß dasselbe noch sehr unvollkommen gewesen seyn, wenigstens gegenüber von Mälzel's Metronom, da es nie in allgemeineren Gebrauch gekommen ist.

Ductus, s. Agoge.

Duda, auch **Dudka**, oder **Ducka** und **Dudotka**, oder **Schweran**, deutsch **Rohrpfeife**, ist ein uraltes russisches Blasinstrument, das, wie die Doppelflöte der alten Griechen und Römer, aus zwei Rohrpfeifen, gewöhnlich von verschiedener Größe, besteht, die vermittelst eines einzigen Mundstücks dergestalt intonirt werden, daß es klingt, als würden sie von zwei Spielern zugleich geblasen. Jede dieser zwei Pfeifen hat drei Tonlöcher für diejenige Hand, mit welcher sie tractirt wird. Vor Alters wurde dies Instrument besonders von den Landleuten in Rußland sehr geliebt und viel geübt; jetzt wird es auch bei ihnen nur noch sehr selten angetroffen, am häufigsten noch in Hoch-Rußland, in Sibirien und in andern wenig cultivirten Gegenden.

Dudelsack, s. Sackpfeife.

Dudey, der alte Name einer Art Sackpfeife (s. d.).

Duett, ital. **Duetto** und franz. **Duo**, ist ein Tonstück, welches von zwei obligaten Stimmen oder Instrumenten ausgeführt wird. Die ersten Mittel, durch welche die Musik wirkt, sind Melodie und Rhythmus; ohne diese können wir uns keine zusammenhängende, eine Empfindung ausdrückende Tonreihe denken. Eine Haupterweiterung der Musik aber ist es, daß sie nicht nur nach einander, sondern auch neben einander Empfindungen ausdrücken, also in mehreren Tonreihen mehrere Melodien und mehrere Rhythmen zugleich auftreten lassen kann, welche dennoch Einheit haben. Letztere wird möglich 1) hinsichtlich mehrerer neben einander auftretender Melodien durch die Harmonie, welche dann gleichsam die aus dem Zusammenklingen derselben hervorgegangene, über ihnen als ihr Resultat schwebende und so sie verbindende Einheit ist. Sie ist die Form, unter welcher, und das Mittel, durch welches jene Annäherung der Musik an die räumlichen Künste möglich wird. 2) Hinsichtlich mehrerer neben einander auftretender Rhythmen durch den Tact, welcher vorzüglich durch die regelmäßige Wiederkehr der Arsen und Thesen und durch dieselbe gemachten Einschnitte, mehrere Rhythmen zu einer Einheit verbindet. Der Tact verhält sich in dieser Hinsicht zum Rhythmus wie die Harmonie zur Melodie (Cäcilia Bd. 10). Daß eine poetische Mehrstimmigkeit ästhetisch gerechtfertigt werden kann, obgleich in der Wirklichkeit ein unleidliches Gewirre entsteht, wenn zwei oder mehrere Personen zu gleicher Zeit sprechen, liegt außer Zweifel; man müßte denn den Gesang überhaupt aus dem Gebiete der Kunst entfernen wollen, eine Forderung, die eben so lächerlich als abgeschmackt wäre und keiner Widerlegung bedarf. — Das Gesang-Duett in der bestehenden Form ist aus dem Arien-Styl entstanden und hat sich in eben so viel Hauptformen ausgebildet (s. Art. Arie). Der wesentliche Unterschied liegt blos in der Verbindung zweier Gesangstimmen, die sich nach dem poetischen Gehalte des Textes theils einzelnen, theils gleichzeitig in cantabeln Tongängen und harmonischen Verbindungen ergießen. Sind die Gesangstimmen concertirend behandelt, d. h. wechseln die Stimmen ihre declamatorischen Cantilenen und melismatischen Tonverbindungen gegenseitig aus, so müssen nothwendig beide Stimmen durch eine homogene Gemüthsregung afficirt seyn; wollte man verschiedene Empfindungen durch gleiche und ähnliche Formen ausdrücken, so würde alle Characteristik geopfert werden. Sollen daher zwei oder mehrere Stimmen, die durch verschiedenartige Gemüthsbewegungen afficirt sind, zu gleicher

Zeit neben einander auftreten, so müssen sie in eigenen Tonreihen und Rhythmen auftreten, welche sich aber in der Harmonie, als ihrem gemeinsamen Mittelpuncte vereinigen; denn selbst verschiedene Tactarten lassen sich melodisch zu gleicher Zeit verbinden, wovon z. B. das erste Finale aus „Don Juan" von Mozart den schlagendsten Beweis liefert. Im concertirenden Duett-Style hat die italienische Schule vorzugsweise Treffliches geliefert; doch muß auch deutschen Gesangscomponisten zugestanden werden, daß, namentlich von Mozart, Haydn, Beethoven und Spohr diese Gesangform mit Glück cultivirt worden ist. Daß im Duett auch ganz heterogene Gesangscharactere vereinigt werden können, hat z. B. Cherubini in der „Lodoisca" im Duett zwischen Floresky und Barbel „Für Mädchenreiz zu schlagen ꝛc." unwiderleglich dargethan. Die Duetten-Form setzt eine gründliche Kenntniß der Stimmen und des Contrapunctes voraus; namentlich muß sich der Componist viel Gewandtheit im zweistimmigen Satze erworben haben, da bei zwei Stimmen jede falsche Gegeneinanderstellung der Intervalle weit mehr bemerkbar wird, als wenn dieselbe durch den Zutritt mehrerer Stimmen gedeckt werden kann. Das Duett existirt als reines Vocal-Gesangstück, kann aber auch durch den Reiz der Instrumentation verschönert werden. In dieser Form ist es entweder ein für sich bestehendes Kunstwerk (Cammer-Duett) oder Theil eines complicirten Tonstückes, z. B. der Oper, des Oratoriums, der Cantate ꝛc. — Ein Instrumentalstück für zwei obligate Instrumente nennt man, zum Unterschiede von Vocal-Duett, gewöhnlich „Duo" (vergl. jedoch den Art. Bicinien), welches als reines Tonspiel ohne Worte in ästhetisch-psychologischer Hinsicht dieselben Forderungen erfüllen kann, wie das Vocal-Duett, wenn ihm auch die specielle Bestimmtheit des Wortausdrucks fehlt. — Historisch betrachtet, ward das Duett (wohl zu unterscheiden von dem unstreitig viel älteren blos zweistimmigen Satze) zuerst von Paolo Quagliati (1600) in den Kirchenmusiken und in der Oper zu Rom eingeführt, bedeutend vervollkommnet durch Landi in seinem Drama „Il santo Alessio" (1634), und später besonders durch Piccini bis zu seiner jetzigen Gestalt ausgebildet. Nbrg.

Due volte (ital.) — zweimal, dasselbe was Bis (s. dies.).

Dufay, Guilielmus, einer der ältesten Contrapunctisten, lebte zur Zeit des Binchois, also um die Mitte des 14ten Jahrhunderts, und ist merkwürdig als einer der ersten Ordner der Regeln des Contrapuncts. Burney und Hawkins erwähnen in ihren Geschichtswerken seiner nicht. Walther war der Erste, der von seinem Leben einige Nachricht auffand, in der Vorrede zu Sebald Heidens „De arte canendi", und in des Gregorius Syntax. art. mira. liber XII cap. 11. Außer einem sechsstimmigen Canon, der zugleich das einzige und treueste Beispiel aus dem Kindesalter des canonischen Styles darbietet, ist von seinen Werken nichts bis auf unsere Zeit gekommen.

Dugazon, s. Gazon.

Duguet, l'Abbé, war von 1765 an Capellmeister an der Kirche de St. Germain l'Auxerrois zu Paris, wo auch in dem Concert spirituel mehrere Motetten und andere von seinen Compositionen mit vielem Beifalle aufgeführt wurden. Meraux rühmt in einem Briefe an den Abt Gerber vom Jahre 1474 besonders seine Kirchensachen, und erzählt, daß er „Pensées sur les spectacles" herausgegeben habe, die mehrere beachtenswerthe Andeutungen über Operaufführungen enthielten. Weiter ist von ihm nichts bekannt geworden, das hier der Mittheilung werth wäre.

Duhan, Madame, Claviervirtuosin zu Paris, wahrscheinlich die Gattin des wenig bekannten Musikalienhändlers Duhan daselbst, schrieb „Alphabet musical, ou nouvelle Méthode pour apprendre aux plus-jeunes Elèves en très-peu de Tems les Elémens de la Musique“ (Paris b. Dufaut und Dubois), „Méthode ou Alphabet pour apprendre le Doigter et posséder en peu de Tems l'Aplomb du Pfte.“ (ebend.), und „Alphabet p. l. Pfte., et 32 Leçons“ (letztere sind jedoch von L. Jadin componirt, ebend.), welche Werke sie als eine denkende und geschickte Lehrerin in der Musik, namentlich im Clavierspiele, characterisiren. Dann componirte sie mehrere kleinere Sachen für Pfte.: Rondo's, Variationen ꝛc., von denen allen aber uns, und überhaupt in Deutschland Nichts bekannt geworden ist.

Duiflöte, s. Doppelflöte.

Dulcan, s. Dulcian.

Dulcefloit, Dulceflöt, s. Dolzflöte.

Dulceon, s. Dulcian.

Dulcian, Dulcan, Dulceon, Dulcina, Dulciana, Dulzain, Dulcinus, Dulcino, Dulcin, Dolce suono, Dulcisonans, Portonen, Portunen, in den Orgeln zu England Korthol (Singel-Korthol nannten die Engländer das Instrument Dolcino). Mit diesen Namen wird eine Orgelstimme benannt, die dem veralteten Baßinstrumente, Doleino oder Dulcino, das sich nur zu zarten Vorträgen eignete, ähnlich klingen soll. Da aus dem Dolcino das Instr. Fagott hervorging, so entstanden Verwechselungen der Namen beider Orgelstimmen. Nied unterscheidet beide Stimmen scharf; Adlung sagt: „Fagott ist zeither mehr gewöhnlich als Dulcian und Portunen.“ Dem stimmt Samber bei, der sie S. 154 nur unter die Pedalstimmen zählt, was auch Fuhrmann in seinem „musikal. Trichter“ bemerkt; dem ohnerachtet kommt sie doch in älteren Dispositionen als Manualstimme von 8′, als Pedalstimme von 16 und 32′ vor. Auch sagt Adlung, daß, wenn sie nicht zu groß ist (soll wohl heißen: nicht größer wie 8′ ist), sie sich in den zwei untersten Octaven eines Manuales sehr gut zu obligaten Bässen brauchen lasse. Klein verwechselt sie mit Sordun. Alle vorgenannte Schriftsteller kommen dahin überein, daß Dulcian eine gedeckte Zungenstimme war, in deren hölzernen eng mensurirten Körpern eine dünne und ziemlich lange Röhre steckte, durch die der Ton fortgepflanzt wurde. Die Zungen waren schwach und schmal, die Rinnen ziemlich tief und gut gefüttert, und 2″ unter der Verspundung der Pfeifenmündung befand sich auf jeder Seite der Pfeife ein rundes, 1″ weites Loch (Schallloch), wo der Ton herausging. Der Verfasser dieses fand, vor etwa 6 Jahren, diese Stimme zu 16′ in der Orgel zu Heiligengrabe, wo der Schallbecher, der unten enge und nach oben hin ein wenig weiter auslief, auf C nur 6′ lang und an der gedeckten Mündung 5″ weit war, die langen und dünnen Röhren befanden sich jedoch nicht in den Schallstücken. Der Ton war angenehm, voll und rund. Unter den Namen Dulcian steht eine Zungenstimme in der Orgel zu Neu-Ruppin, deren Schallstücke von engl. Zinn, offen, in Cylinderform sind und unter sich einen spitz auslaufenden Fuß haben, mit dem sie in dem Pfeifenkessel des Kopfes vom Mundstücke stehen. Auf C ist der Schallbecher 4½′ lang, 2″ breit; die Rinne 4½″ lang, 5‴ tief; die Zunge schwach und 6‴ vorne, nach dem Kopfe hin aber nur 4½‴ breit, daher nach dem Kopfe hin verjüngt auslaufend. Der Ton dieser Stimme ist sanft, ein wenig hohl, zur Füllung so wie zur Führung einer

Melodie sehr gut zu gebrauchen. Sie darf aber nicht mit Dolcian verwechselt werden.

Dulcian-Regal (siehe Regal). Der Erfinder dieser Orgelstimme, welche sanfter wie das gewöhnliche Regal klang, war der Orgelbauer Schnetzler, der, nach Hawkins, ums Jahr 1725 zu Lynn in Norfolk eine Orgel von 30 Stimmen für 3 Manuale für 700 Pf. Sterl. erbaute, u. dadurch sich daselbst in den Besitz der alleinigen Kundschaft im Orgelbaue setzte. Im Jahre 1760 lebte er noch in London.

Dulcino, s. den Artikel Dulcian.

Dulich, Philipp, Professor der Musik am ehemaligen Pädagogium zu Stettin, starb daselbst 1631 im 68sten Jahre seines Lebens, und wird von seinen Zeitgenossen als ein sehr verdienstvoller Tonkünstler und Tongelehrter gerühmt. Vergl. u. A. Oelrichs acad. Würd. i. d. Mus. pag. 41. Seine „Centuriae IV septenum et octonum vocum" und seine „Cantiones dominicales" sind in vier Theilen in den Jahren 1607, 1608, 1610 und 1612 in Stettin gedruckt worden.

Dulcken, Mad. Louise, geb. David, aber nicht verwandt mit den berühmten Sängern dieses Namens, eine höchst kunstfertige Clavierspielerin in London, wurde geb. zu Hamburg am 29sten März 1811, ist eine Schülerin vom Musikdirector Schwenke und später von Wilhelm Grund, der sie bis zu ihrer Verheirathung unterrichtete. Bereits in ihrem 10ten Jahre ließ sie sich in ihrer Vaterstadt mit Hummels A-Moll-Concerte sehr beifällig hören. 1823 spielte sie öffentlich in Berlin, wo man ihr Unbefangenheit, die solcher Jugend fast stets eigen ist, und große Fertigkeit zugestand, und wirklich auch waren diese und Präcision im Anschlage so ausgezeichnet bei ihr, wie bei irgend einer noch so sehr erhobenen Pianoforte-Virtuosin; und was richtige Betonung und geschmackvollen Vortrag betrifft, ragt sie noch jetzt über die meisten neu bewunderten und unverständig erhobenen Clavierspieler weit hervor. Ihr Spiel ist meisterhaft in jeder Hinsicht. 1824 war sie mit ihrem Bruder Ferdinand, der ungefähr 2 bis 3 Jahre älter, ein Schüler Spohr's und leidlicher Violinspieler ist, in Leipzig, von wo aus sie auch noch mehrere andere größere Städte Deutschlands besuchte. 1828 ging sie nach London, wo sie großen Beifall fand und als Pianistin bei der Herzogin von Kent und zugleich Lehrerin der Prinzessin Victorine angestellt wurde. Ihr ausgezeichnetes Talent zog dort die Aufmerksamkeit ihres jetzigen Gemahls auf sich, die sich bald in wahre Zuneigung und Liebe verwandelte, als nach näherer Bekanntschaft derselbe noch diejenigen Vorzüge und vortrefflichen Eigenschaften in ihr entdeckte, welche sie jetzt wirklich zu einer sehr geistreichen und vielseitig gebildeten Frau erheben. Seit ihrer Verheirathung hat sie zwar ihr Vaterland mehrere Male besucht, niemals aber um öffentlich aufzutreten, und somit uns den Genuß, sie ferner zu hören, entzogen. Ihr vorerwähnter Bruder lebt, nebenbei bemerkt, als Violinspieler in Dorpat.

Dülken, Johann Ludwig, seit 1781 Hof-Clavierinstrumentenmacher zu München, wurde geb. am 5. August 1761 zu Amsterdam, wo sein Vater, Joh. Daniel, ein geb. Hesse, eine Zeitlang als Clavierinstrumentenmacher sich aufhielt. Bei ihm auch erlernte er seine Kunst, in der er sich nachgehends durch eigenen Fleiß und Uebung so sehr vervollkommnete, daß er vor wenigen Jahren noch zu den geschicktesten und berühmtesten Instrumentenmachern unserer Zeit gehörte. Alters und Schwächlichkeits halber ist er jetzt außer Stande, seine Fabrik noch in der Ausdehnung und Blüthe

zu erhalten, in welcher sie ehedem stand, und es vielen andern zuvorthat. — Seine Gattin, die Tochter des berühmten Hoboisten Lebrun, ist eine ausgezeichnete Clavierspielerin, in ihren jüngeren Jahren hochberühmt, und zugleich einzige Lehrerin ihrer drei Töchter, von denen die ältesten beiden ebenfalls als Clavierspielerinnen glänzen (s. den Art. Familie Bohrer), die jüngste aber, Violande D., bis jetzt noch unverheirathet, sich vorzugsweise der Gesangskunst gewidmet hat. Diese wurde geb. zu München 1810 und ist eine Schülerin des Conservatoriums zu Paris, wohin sie ihren Schwestern folgte, als diese als Gattinnen der Gebrüder Bohrer dorthin reisten. 1830 kehrte sie mit denselben auch wieder nach Deutschland zurück; 1833 und 1834 war sie als Concertsängerin zu Basel engagirt; derzeit (Sommer 1835) lebt sie wieder zu München bei ihren Eltern. Was ihre Kunst betrifft, so verbindet sie mit einer achtungswerthen practischen Kehlfertigkeit, die zu erreichen ihr, bei der von Natur sehr seltenen Biegsamkeit ihrer, besonders in den nicht zu hohen Tönen, sehr angenehmen Stimme, nicht schwer werden mußte, einen fein gebildeten Geschmack im Vortrage, an dem indessen, wie es wohl nicht anders seyn kann, noch so viel Französisches anklebt, daß wir den Wunsch nicht unterdrücken können, sie möchte sich jetzt bei ihren Studien entweder der deutschen oder wenigstens doch der italienischen Schule form- und kunstgetreuer anschließen, und das buntfarbige französische Gewand, welches nur von momentanem Eindrucke seyn kann, gänzlich abwerfen. Bei dem großen Reichthume von natürlichen Mitteln, den sie besitzt, würde sie ohne Zweifel durch sich selbst schon gar bald die Kraft gewinnen, über die Täuschungen sich zu erheben, mit denen der Franzose auch in der Kunst sein blendendes Spiel zu treiben pflegt, wenn es ihm sonst an der Geschicklichkeit gebricht, Aechtes und Wahres auf deren Gebiete zu leisten, hinter denen aber der Deutsche, als seiner unwürdig, sich niemals versteckt, und die selbst auch noch der Italiener, ungeachtet seiner neueren Physiognomielosigkeit, ernstlich von sich abweist. Wie wir hören, hat diese Sängerin sich entschlossen, niemals das Theater zu betreten, sondern nur in dem Concerte ihre Kunst zu üben; was unserem eben ausgesprochenen Wunsche aber einen nur noch triftigeren Grund zu geben geeignet ist.

Dulon, Friedrich Ludwig, der bekannte und berühmte blinde Flötenspieler, auch oft nur schlechtweg so genannt, wurde geb. zu Oranienburg an der Havel 1769 den 14. August, und verlor gleich in der ersten Woche seines Lebens durch die Ungeschicklichkeit eines Augenarztes sein Gesicht. Sein erster Lehrer war sein Vater, ein Accisebeamter, der ziemlich gut Flöte blies, und als er um seinen Posten kam, seine größte Zeit darauf verwandte, den kleinen Blinden im Flöteblasen zu unterrichten, wozu derselbe viel Lust und Geschicklichkeit zeigte. Mehr jedoch durch sich selbst als durch den Unterricht des Vaters entwickelte sich das natürliche musikalische Talent des Kleinen so bald, daß er sich schon im 13ten Jahre an den vorzüglichsten Orten Deutschlands mit außerordentlichem Beifalle hören lassen konnte. Auch auf dem Claviere besaß er schon damals eine nicht ungewöhnliche Fertigkeit, so daß er Seb. Bach's Fugen rein und ohne Anstoß vorzutragen vermochte. Natürlich setzte dies eine ungewöhnliche Kraft des Gedächtnisses voraus, das sich bei ihm aber frühzeitig und mehr noch als bei vielen anderen Blinden ausbildete. Vermöge dessen konnte er sich anheischig machen, jedes ihm noch ganz unbekannte Flöten-Concert in vier, ein Hofmeistersches in drei, und ein Quanzisches in einer einzigen Stunde auswendig zu lernen, und zwar für immer, so daß er als ein Mann von

ungefähr 40 Jahren mehr denn drittehalb hundert Concerte inne hatte, deren Verzeichniß er denn auch genau kannte, so daß man ihm nur die Nummer eines derselben anzugeben brauchte. Unter seinen Sinnen war der des Geruchs der schärfste; den Gefühls-Sinn hatte er weniger ausgebildet. In den ersten drei Jahren seiner Studienzeit übte er nur Quanzische und Telemannische Compositionen; den ersteren davon wollte er nach seinem eigenen Geständniß die Fertigkeit, den letzteren seinen Tact zu verdanken haben. In seinem neunten Jahre fing er auch an zu componiren. Das erste, was er schuf, war eine Menuette, und dann einige Duette, die der Vater zu Papiere brachte. Was jedoch diese Erstlinge seiner Muse betrifft, so verdienen sie den Namen Composition (was D. auch selbst gestand) nur in sofern, als Componiren Zusammensetzen heißt, nämlich die Gedanken Anderer. Auch seine späteren und spätesten Compositionen sind zwar eigene Schöpfungen und allerdings gefällig, fließend, gewandt und dem Instrumente vollkommen angemessen, aber sie haben wenig aufzuweisen von dem, was man von einem blinden Musiker am meisten zu erwarten geneigt ist, Eigenthümliches nämlich, und eine auf eigenthümliche Weise sich äußernde Fantasie. Der Mangel hieran hatte indessen seinen Grund nicht etwa in der Unfähigkeit D's, sich auszusprechen, sondern in der Eigenthümlichkeit seines inneren Wesens. Das beweisen seine extemporirten Fantasien und seine Urtheile über genialische Componisten, die ganz von den gewöhnlichen Wegen abweichen, wie z. B. über Clementi, dessen Werken er keinen Geschmack abgewinnen konnte, und wieder über viele Andere, die auf gewöhnlichen Bahnen sich geschickt, fertig und gewandt fortbewegen, wie z. B. über Hofmeister, dem er den größten Beifall zollte. Seine Wanderungen, welche er an der Hand seines Vaters und ersten Lehrers durch ziemlich ganz Europa machte, begann er 1783 von Stendal aus, wo er auch von dem Organisten Angerstein den ersten Unterricht im Generalbaß und Clavierspiel und anderen Wissenschaften erhalten hatte. Seine glücklichsten und zugleich schrecklichsten Tage verlebte er während derselben zu Berlin, wo er die Bekanntschaft Kirnbergers machte, den er den personificirten Contrapunct und den Newton der Tonkunst zu nennen pflegte. 1792 engagirte ihn der damalige Großfürst von Rußland mit 1000 Rubel jährlichen Gehalt. 1795 kam er nach Petersburg. Im Jahre darauf ward er daselbst als Kaiserl. Cammermusikus angestellt, und lehrte ihn der dortige Professor Hofrath Wolke ein ihm ganz fremdes Alphabet und eine ganz neue Zifferschrift, vermittelst welcher er die tastbaren Lettern lesen, sie componiren, sogar von Anderen gesetzte Zahlen angeben, und Rechen-Exempel machen konnte. 1798 besuchte er sein Vaterland wieder, gab Concerte zu Leipzig, Berlin und anderen Orten, in denen er alle Hörer durch seine außerordentliche Fertigkeit in Staunen setzte und durch den wunderbar schönen Ton, welchen er seinem Instrumente abzugewinnen verstand, hoch entzückte. Damals war seine Schwester seine Begleiterin; den treuen Vater hatte schon früher der Tod von seiner Hand abgerufen. Nach der Zeit kaufte er sich bei Waldenburg ein kleines Landgut, um hier seine noch übrige Lebenszeit in Ruhe zuzubringen. Dies geschah jedoch in Würzburg, wo er, nachdem er in den ersten Jahren des jetzigen Jahrhunderts zum Beschluß seiner Künstlerlaufbahn noch einige kleine Reisen gemacht hatte, am 7. Juli 1826 starb. In den müßigen Stunden, wo er nicht musicirte, ließ er sich von seinem Vater und später von seiner Schwester fortwährend vorlesen, so daß man ihn auch bei der schon erwähnten eminenten Stärke seines Gedächtnisses gewissermaßen einen belesenen Mann nennen konnte.

Eine besondere Vorliebe zeigte er dabei für Wielands Erzählungen, die er alle wörtlich auswendig wußte. Von seinen Compositionen sind mehrere Duo's und viele Variationen für Flöte und Violine bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckt worden. Seine von ihm selbst verfaßte, sehr anziehende Lebensbeschreibung in zwei Bänden, welche namentlich von jungen Künstlern oft und mit Aufmerksamkeit gelesen werden sollte, da sie ungemein viel Lehrreiches für sie enthält, gab Wieland 1807 und 1808 zu Zürich heraus. Eine ausführliche Recension davon steht in der Leipz. allg. musik. Zeitung Jahrg. 1809 Nr. 16 und 17. 10.

Dulzain, s. Dulcian.

Dulzflöte, s. Dolzflöte.

Dumas, Jean, s. Literatur.

Dumonchau, Carl Franz, geboren zu Straßburg am 11. April 1775, Sohn des dortigen Violoncellisten, Carl Joseph, und durch eine lange Reihe von Compositionen für Clavier, Gesang und Instrumentalmusik einer der verdientesten Tonkünstler neuerer Zeit. Unter der Leitung seines würdigen Vaters betrat er als der älteste von 12 Geschwistern seine Laufbahn, lernte bei ihm die allgemeinen Anfangsgründe der Musik und zugleich das Violoncell. Im Generalbaß ward er ein Schüler von dem Vater des bekannten Conrad Berg, und im Clavierspiele von einem gewissen Banmeyer. Auf dem letzten Instrumente, welches bald das Violoncell verdrängte, gelangte er bewunderungswürdig schnell zu einer großen Fertigkeit. Ohngeachtet der Unterbrechung in seinen Studien, welche die Kriegsunruhen herbeiführten, während denen er bei dem Kriegsfuhrwesen angestellt war, blieb sein denkender Geist den Musen immer treu. Er widmete sich bald der Composition, und schrieb sein erstes Werk, Claviersonaten, die er seinem Freunde Kreuzer zueignete. Sie gaben Veranlassung, daß er in das Pariser Conservatorium aufgenommen wurde, welche Anstalt er aber nach einem Jahre schon wieder verließ, um den Privatunterricht des damals in Paris lebenden Wölfl zu genießen, durch den er zu dem Rufe eines der brillantesten Clavierspieler in ganz Frankreich gelangte. Also ausgebildet ließ er sowohl während seines Aufenthaltes in Paris, als nachher in Straßburg, und seit 1809 in Lyon, wo er von dieser Zeit an als Musiklehrer seinen Wohnsitz genommen hatte, eine bedeutende Anzahl (gegen 50) schätzenswerthe Werke an's Licht treten. Uns sind davon bekannt: „6 leichte Sonatinen f. Pf. mit Begl. des Violoncell ad libit." op. 13 (für Kinder beim Unterrichte sehr zu empfehlen); „6 dergl. mit Begl. der Flöte oder Violine ad libit." op. 15; „große Sonate f. Pf." op. 19; „3 Sonaten mit Begl. der Violine" op. 24; sein zweites Concert mit Orchesterbegleitung (E-Moll) op. 25; „3 Duo's für zwei Fagotte" op. 27; die Oper „l'Officier Cosaque" (deutsch: „der Kosackenhauptmann"), in welcher jedoch mehrere Nummern von Chianella componirt sind; „3 Sonaten und 3 Fugen f. Pf." im Style von Haydn, Mozart und Clementi, op. 30; „große Sonate f. Pf. mit Begl. der Violine und des Violoncells" op. 34, und dann noch mehrere kleinere Sachen, als Bagatellen, Walzer u. dergl. Während seines Aufenthaltes in Paris schrieb er auch eine concertirende Sinfonie für Flöte, Hoboe und Fagott, und in Straßburg für das Concert der Réunion (Réunion des arts) mehrere Ouverturen, ein Hofconcert und Gesangsscenen, so wie eine Menge Gelegenheitscompositionen, die alle aber Manuscript geblieben sind. Unverkennbar ist demnach das thätige und wirksame Leben D's. Seine Werke haben besonders unter seinen Lands-

leuten viel Gutes gestiftet, namentlich in Absicht auf Verbreitung einer solideren Gattung von Compositionen. Mit besonderer Liebe studirte er Mozart's sämmtliche Opern, und oft verweilte er lange Zeit an einer einzigen Partitur, bis er zu einer andern schritt. In Lyon, wo er seine letzten Lebensjahre zubrachte, bildete er viele gründliche Schüler. Durch die Entlegenheit seiner Wohnung von der Stadt, in welche er doch täglich seinem Berufe nachgehen mußte, zog er sich eine lange schmerzhafte Krankheit zu, an deren Folgen er in der Nacht vom 31sten December 1820 auf den 1sten Januar 1821 starb. — Sein jüngerer Bruder, Silvain D., ist ebenfalls ein verdienstlicher Clavierlehrer und Violoncellvirtuose zu Straßburg, wo er auch bereits mehrere Sonaten und kleinere Sachen für Clavier herausgegeben hat, in denen er jedoch des verstorbenen Bruders geniale Kunst noch bei Weitem nicht erreicht. — Die berühmte Harfenspielerin, Antoinette Sophie D., deren in der Leipz. allg. musik. Zeitung so oft auf's Ehrenvollste gedacht wird, war die Gattin dieses letztern Silvain D. Sie war eine geborene Malade, und von Künstlern wie von Dilettanten und Publicum allgemein hochgeehrt. Mehrere der geschätztesten Componisten schrieben Harfenstücke für sie, und beeiferten sich, das Beste, was ihre Muse zu schaffen im Stande wär, ihr zu widmen, wie z. B. Conrad Berg sein 28stes Werk „Duo für Harfe und Pianoforte". Sie starb am 23sten April 1833 im 44sten Jahre ihres Lebens, nachdem sie noch kurz zuvor einem Concerte zum Besten der Armen ihr herrliches Talent willig geliehen hatte. Einen wohl beachtenswerthen Beweis des hohen Ansehens, in welchem sie als Künstlerin und Frau stand, liefert auch folgender Nachruf, den ihr ein bekannter classischer Dichter widmete:

„Stumm ruht Sophia's einst so schöne Leyer,
An ihren jungen Mutter-Sarg geschmiegt;
Cypressen-Kränze — dumpfe Todesfeier —
Die Fackel sinkt — das Leben ist besiegt,
Das Leben, das so sanft dahin gegleitet,
Bescheid'nes Veilchen in Arkadiens Flur,
Am Rosenband der Musen still geleitet,
Ein frommes Kind der heiligen Natur." —

Dunecken, eine veraltete Orgelstimme, die nach Prätorius zu 2' in der Danziger Marienorgel stand.

Duni, Egidio Romoald, einer der vorzüglichsten italienischen Componisten des vorigen Jahrhunderts, wurde geb. am 9. Februar 1709 zu Matera bei Otrante im Neapolitanischen, wo sein Vater Capellmeister war. Das älteste von 9 Kindern wollte ihn dieser auch gern seiner Kunst widmen, so wenig Lust auch der Knabe dazu zeigte, und in seinem neunten Jahre ward er daher in das Conservatorium zu Neapel gebracht, wo er unter Durante Musik studiren mußte. Als ein gehorsamer Sohn war der junge D. nun jedoch sehr fleißig in seinen Studien, und schon 1735 verlangte man ihn zum Componisten nach Rom, wo er die Oper „Nerone" als seine erste in Musik setzte. Neben ihm bearbeitete Pergolesi „die Olympiade", die aber bei Weitem nicht so großen Beifall erhielt, als jene Oper D's. Durch ein wichtiges Geschäft, welches ihm hiernach ein Cardinal, dessen Name nie zuverlässig bekannt geworden ist, nach Wien auftrug, erhielt er zugleich Gelegenheit, sich als Componist weiter bekannt zu machen, und es unterliegt keinem Zweifel, daß er hier in Deutschland zuerst seinen nachmaligen großen Ruf begründete. Nach Neapel zurückgekehrt, ernannte ihn der König zum Capellmeister an der dortigen Nicolskirche, als welcher er mehrere große Opern componirte, die sowohl in Neapel, als

in Venedig mit vielem Beifalle aufgeführt wurden, von denen sich aber, außer „Catone in Utica", nichts, auch nicht einmal ein Titel, erhalten hat. Die Opern, die jetzt noch von ihm bekannt sind, fallen in eine spätere Zeit, während seines Aufenthaltes zu Genua und Parma, denn auch von den komischen Opern, welche er zu Paris in Musik setzte, wohin er 1743 sich gewandt hatte, um vielleicht dort ein bisher vergebens gesuchtes Mittel gegen seine Hypochondrie zu finden, und von seinen späteren ist keine mehr vorhanden. 1744 wurde er nach London berufen. Das zusehens tägliche Abnehmen seiner Gesundheit nöthigte ihn, dasselbe bald wieder zu verlassen; er ging nach Holland zu dem berühmten Arzte Börhave, und schon befand er sich ziemlich besser, als er auf einer Reise zu seiner Mutter in Italien von Räubern angefallen wurde, die ihm nichts ließen, als kaum noch das Leben. Der Schrecken darüber wirkte von Neuem sehr nachtheilig und bleibend auf seinen körperlichen Zustand. Er kam nach Genua, setzte daselbst die Oper „Tordinona", die außerordentlichen Beifall erhielt, und ihm die Bekanntschaft des Infanten Don Philipp verschaffte, der ihn mit nach Parma nahm, um daselbst seine Tochter, die Prinzessin Isabelle, in Musik zu unterrichten. Hier lernte er 1756 Goldoni kennen, dessen „La buona Figliuola", woran später Piccini seine Meisterschaft erprobte, zum ersten Male in Musik setzte. Auch machte er hier den ersten Versuch mit der Composition französischer Texte, der ihm so gut gelang, daß man ihm von Paris aus den „Peintre amoureux" (1757, deutsch: „der verliebte Maler") zur Composition zuschickte. Nach Beendigung des Unterrichts der Prinzessin ging er 1757 mit seinem neuen Werke nach Paris, wo er dann die übrige Zeit seines Lebens zubrachte, bis er am 11. Juni 1775 an einem bösartigen Fieber starb. Die Opern, welche er daselbst noch componirte, sind: „La veuve indécise", „La Fille mal gardée" (1758), „Nina et Lindor" (1759), „L'isle des Fous", „Maret" (1761), „Le milicien" (1762), „Les Chasseurs et la Laitière" (auch in Deutschland unter dem Titel „das Milchmädchen" aufgeführt), „Le Rendez-vous" (1763), „La Plaideuse où le Procès" (1764), „L'ecole de la jeunesse" (deutsch: „die Jugendschule"), „La Fée Urgelle" (1765, auch deutsch gegeben), „La Clochette" (1766), „Les moissonneurs", „Les Apots" (1768), „Thémire" u. „L'Heureuses Espiêglerie" (1770). Alle, bis auf die letzte, sind in Partitur gestochen. — Gerber führt in seinem alten und neuen Tonkünstler-Lexicon auch einen Antonio D. an, der in der Zeit um 1768 verschiedene Motetten, und namentlich eine Litania della beata virgine à 2 voc., 2 Violin. et Organo, und ein Tantum ergo für Sopran, Alt, zwei Violinen und Orgel componirt habe, ist aber selbst nicht gewiß, ob hier nicht eine Namensverwechslung vorgefallen, und dieser Antonio D. kein anderer, als jener Egidio D. gewesen sey. Jedenfalls ist die Sache zu unwichtig, als daß sie einer ernsteren Untersuchung bedürfte. 39.

Dunkel, Franz, Violinvirtuos und nicht unwürdiger Componist, wurde geb. 1769 zu Dresden, wo er auch seit 1788 als Cammermusikus in der Capelle angestellt ist. Schon von seinem sechsten Jahre an unterrichtete ihn sein Vater, ebenfalls Mitglied der dortigen Capelle, mit desto mehr gutem Erfolge in der Musik, als er selbst eine besondere Neigung dazu hatte. Später ward der Musikdirector Weinlig sein Lehrer in der Composition, und noch unter dessen Leitung schrieb er mehrere Cantaten, wie z. B. „der Frühling", „das Lob Gottes", „das Lob der Tonkunst" u. a. Von 1790 an componirte er das Oratorium „die Engel beim Kreuze Jesu", mehrere Duo's für Flöte und Violine, die Musik und die Chöre

zum Schauspiele „Kein Faustrecht mehr" (aufgeführt zu Weimar 1797), dann mehrere Sinfonien, Concerte für Violine und Violoncell, Quintette, Quartette, Trio's, viele Arien und Lieder, von denen schon 1790 eine bedeutende Sammlung erschien, auch einige Ballette und noch mehrere Cantaten. Seit ungefähr 8—10 Jahren ist unseres Wissens nichts Neues mehr von ihm erschienen.

Dunstable, Johann, hatte seinen Namen von seiner Geburtsstadt, bei Bedford in England gelegen, und war allen Nachrichten nach einer der gelehrtesten und größten Tonkünstler seiner Zeit. Er starb 1458. Gaffurius giebt in seiner „Practica musicae", lib. 2, cap. 7, eine Hymne, „veni sancte spiritus", als Probe von seiner Composition, und Morley führt ihn in seinem Werke „de mensurabili musica" als musikalischen Schriftsteller an. Irrig hält ihn Sebald Heiden in der Vorrede zu seiner „ars canendi" für den Erfinder der polyphonischen Setzart, von der schon 400 Jahre früher Franco als von einer schon längst dagewesenen Sache redet. Gerbert nennt ihn in seiner „Geschichte des Kirchengesanges" Dunstavus. Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon führt eine Grabschrift an, die in Weevers Leichenmonumenten sich vorfinde; und eine zweite, vom Abt St. Albans, Joh. Whetam, findet sich in Hawkins Geschichte.

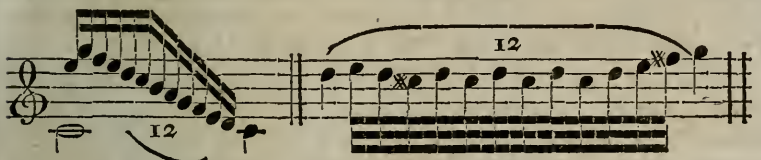
Dunstan, St., geb. in England 900, merkwürdig besonders in der Geschichte der Kirchenmusik, war Anfangs Abt zu Glasco, dann Bischof zu Wigorn, hierauf zu London, und endlich 959 Erzbischof zu Canterbury, in welcher Würde er 988 starb. Er war für seine Zeit ein Mann von überwiegenden Kenntnissen und Talenten. Mit seinen gottesdienstlichen Verrichtungen wetteiferten seine Uebungen im Harfenspiele und im Gesange. Seine Fertigkeit auf der Harfe zog ihm sogar eine Anklage bei dem Könige zu, daß er mit dem Teufel in Verbindung stehe, da er eine Harfe habe, die sich selbst bewege, und ohne eines Menschen Hand spiele. Der Erfolg seiner Bemühungen um die Beförderung des Kirchengesanges zog ihm den Haß der ehrgeizigen Predigermönche zu. Gleichwohl aber hörte er nicht auf, für die schöne Sache thätig zu seyn. Er war bemüht, diejenigen Kirchen und Klöster, welche noch keine Orgeln hatten, mit solchen zu versehen, und es liegt auch außer Zweifel, daß er schon Versuche machte, der mehrstimmigen Musik Eingang zu verschaffen; allein ob diese gerade aus Discant, Alt, Tenor und Baß bestand, ist noch unerwiesen, und läßt sich auch wohl nicht gut denken. Vielleicht war es nur der zweistimmige Gesang, der, gegenüber von dem einstimmigen, immer als ein mehrstimmiger erscheint, denn nach allen übrigen Nachrichten war wenigstens der vierstimmige Gesang zu D's Zeiten noch nicht im Gebrauch, wiewohl dies Buddäus in seinem Lexicon und Printz in seiner Geschichte behaupten. Vergl. auch die Art. Englische Musik und Kirchengesang.

Duo, s. Duett.

Duodecime, ein Intervall von 12 diatonischen Stufen, also die Octave von der ersten oder einfachen Quinte eines vorher angenommenen Grundtones, z. B. das Intervall g bis zweigestr. d. Gewöhnlich behalten die doppelten oder zweifachen, auch wohl (und eigentlich richtiger) zusammengesetzt genannten Intervalle (das sind solche, welche um eine oder mehrere Octaven von ihrem Grundtone entfernt sind) den Namen der einfachen Intervalle, und so ist es auch bei der Quinte der Fall. Sie heißt und bleibt Quinte, sie mag nun nur 5 oder 12 oder 19 Stufen von ihrem Grundtone entfernt seyn. Im doppelten Contrapuncte aber findet doch auch

ein, wenigstens formeller, Unterschied zwischen Quinte und Duodecime statt, weil bei der Umkehrung der Stimmen im Kontrapuncte der Duodecime das zur Octave, Septime ꝛc. wird. was im Kontrapuncte der Quinte zum Unisonus, zur Secunde, Terz ꝛc. sich gestaltet. Man vergl. den Art. Doppelter Kontrapunct. — Als Name eines Orgelregisters bezeichnet das Wort Duodecima oder Duodez eine, jetzt ziemlich überall veraltete Quintenstimme, die um eine Octave höher stand als die gewöhnliche Quinte.

Duodecimole, eine aus 12 Noten von gleichem Werthe bestehende Figur, der nur eine einzige Note von beliebigem Zeitverhalte zum Grunde liegt, und durch deren Theilung in 12 gleiche Theile sie entsteht. Da wir in unserer Tonschrift keine 12theiligen Noten (Zwölftel) haben, so bewirkt dies, daß bei einer solchen Theilung, um die erforderliche Gleichheit des Zeitwerthes der einzelnen Noten zu bewirken, diese eine jede um ein Drittheil ihres ursprünglichen Werthes verringert werden muß, so daß also 12 gleich 8 erscheint. Vergl. den Art. Figur. Demnach sollte nun auch, streng genommen, die D. mit solchen Noten geschrieben werden, deren (figürlicher) Zeitwerth mit dem der 8 Noten übereinstimmt, an deren Stelle sie tritt; eine Halbtact-Duodecimole z. B. mit Sechszehntel-Noten, eine Viertels-Duodecimole mit Zweiunddreißigstel-Noten ꝛc.



Allein man schreibt (aus Bequemlichkeit) bisweilen auch nur einen Strich, wo es deren eigentlich mehrere bedürfte, und verläßt sich darauf, daß der Spieler aus der regelmäßig darüber oder darunter stehenden Ziffer (12) augenblicklich erkennt, daß die ganze, überdem stets zusammengestrichene, Notengruppe eine Duodecimole ist, deren Zeitwerth sich aus der ganzen Tacteintheilung, und im Clavier- oder Harfenstück zumal aus dem darunter oder darüber stehenden Accompagnement der zweiten Hand, von selbst ergiebt. Indessen ist die regelmäßige Schreibart doch die rathsamste; sie bewahrt am sichersten vor Mißverstand; auch kommt die unregelmäßige nur selten, und zwar bei flüchtigen Componisten vor.

Duodrama, wird jene Gattung von recitirenden Schauspielen genannt, in welchen die Redetheile der Dichtung durch kürzere oder längere Instrumentalsätze getrennt, und dadurch die Empfindungen und Leidenschaften der Declamation höher noch gesteigert werden. Verwandt sind damit das Monodrama, worin nur eine einzige handelnde Person erscheint, und das Melodrama, in welchem die Musik in affectreichen Scenen alle Mitwirkende begleitet, während das eigentliche Duodrama, im wörtlichen Sinne des Wortes, blos einen auf zwei active Individuen ausgedehnten Bühnenstoff bezeichnet. J. J. Rousseau hat zuerst in seinem „Pygmalion" diese Idee verwirklicht; davon ergriffen bearbeitete Brandes die „Ariadne auf Naxos", und Gotter die „Medea", welche beiden Gedichte der treffliche Georg Benda durch eine ausdrucksvolle Composition verherrlichte. Daran reihen sich Meißner's „Sophonisbe" von Reefe, und

Lichtenberg's „Campedo" von Abt Vogler in Musik gesetzt. Später hat man in Frankreich besonders biblische Gegenstände mit glücklichem Erfolge zur melodramatischen Behandlung gewählt, welche auch vorzüglich in Süddeutschland sich Eingang verschafften, wiewohl rigorose Kunstrichter über das ganze Geschlecht den Stab brachen, und das Melodram als ein musikalisch-dramatisches Ungeheuer verdammten. Ein gleicher Bannfluch müßte aber auch die Oper treffen, wie sie denn Müllner ohnehin nur ein Rührey von Unsinn taufte, weil Niemand seine letzten Athemzüge singend aushauchen will. Nichtsdestoweniger lehrt die Erfahrung, daß das Melodrama eine ergreifende Wirkung hervorzubringen fähig ist, wenn nur, erstens der Dichter seinen Stoff rein objectiv auffaßt, nicht Begebenheiten zu schildern versucht, sondern Situationen hinstellt und Gefühle andeutet, deren verstärkter Ausdruck dem Tonsetzer überlassen bleibt; und wenn, zweitens dieser ein wahrer, geistreicher Seelenmaler ist, der, ganz durchdrungen von dem Gegenstande, auch alle Kunstmittel inne hat, und von diesen den zweckmäßigsten Gebrauch zu machen versteht. So wie bei allen dramatischen Compositionen wird auch hier ein tiefer poetischer Sinn, rhetorische Kenntniß, und eine allumfassende Vertrautheit mit dem innersten Bühnenwesen als unerläßlich vorausgesetzt; ja, es unterliegt keinem Zweifel, daß es weit leichter sey, eine, durch die Virtuosität der Sänger Beifall sich erringende Oper, als ein das Interesse fortwährend fesselndes, effectreiches Melodrama zu schreiben. — Weiteres unter letzteren Artikel, wo dieser Gegenstand noch näher von Seite der Kunst aus betrachtet ist. 18.

Duparc (auch du Parc), Elisabeth, genannt Francesina (wahrscheinlich weil sie eine geborne Französin war), Sängerin, aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, kam 1736 mit noch zwei anderen Sängerinnen aus Italien nach London, wo sie als Primadonna am Hoftheater angestellt war, und auch als Tänzerin viel Aufsehen erregte. Ihre größten Triumphe feierte sie 1738 in Händels Oper „Faramond". Einige Jahre darauf aber verließ sie die Oper ganz, und vereinigte sich mit Händel in dessen bedrängten Umständen. In der Zeit um 1745 sang sie ausschließlich nur in dessen Oratorien und stets mit großem Beifalle. Mehr aber und Näheres ist nicht über sie bekannt geworden; vorstehende Nachrichten theilt Burney in seiner Geschichte und nach ihm Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon mit.

Dupierge, François, Virtuos auf der Violine und Componist für sein Instrument in Paris; ein Zögling des dasigen Conservatoriums der Musik, und noch ziemlich junger Mann. Gleichwohl hat er bis jetzt schon gegen 50 Werke herausgegeben, von welchen wir als vorzüglich gelungen bezeichnen: op. 2: Concert f. d. Violine mit Begleit. des Orchesters; op. 3: große Sonate f. Pianoforte u. Violine; op. 5, 6, 7 u. 9: Duette f. 2 Violinen; op. 11: Variationen f. d. Violine mit Begleit. einer zweiten Violine, Bratsche u. Violoncell; op. 15: drei brillante Trio's f. 2 Violinen und Violoncell; op. 18 und 19: große Sonaten f. d. Pianoforte mit Violine; op. 24, 25 u. 26: concertirende Duette f. 2 Violinen; op. 33: großes Trio f. 2 Violinen u. Violoncell; op. 42: Variationen f. d. Violine mit Begleit. einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncell oder mit Pf.; op. 45: Fantasie f. d. Violine mit Begleit. einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncell oder mit Pf. — Außerdem schrieb D. auch noch ein Lehrbuch für sein Instrument, eine sogenannte Méthode de Violon, bei Frère in Paris erschienen, die jedoch durchaus keinen Vergleich aushält mit den

meisten anderen Werken der Art, namentlich mit der unter Baillot's Redaction erschienenen Violinschule des Pariser Conservatoriums. v. Wzrd.

Dupla sesquialtera — ist der Name einer Terzstimme, die in den alten Orgeln häufig disponirt wurde, jetzt aber gar nicht mehr vorkommt.

Duplicatio — Verdoppelung. Nur bei Betracht der Kirchengesänge kommt dieses Wort vor, und hier ist die Duplication eine Manier, welche in der Verdoppelung der vorletzten Note des Gesanges besteht, im Falle nämlich diese höher liegt, als die Schlußnote selbst; im Uebrigen ist sie ganz dasselbe, was man gewöhnlich unter Verdoppelung der Intervalle versteht, in welchem Artikel daher auch das Weitere darüber enthalten ist.

Duport, Jean Pierre und Louis, zwei gleich große und hochberühmte Meister auf dem Violoncell. Der ältere Bruder, geb. zu Paris den 27. November 1741, bildete sich unter Bertaud, und wurde 1761 bei dem Concert spirituel, so wie in der Capelle des Prinzen Conti angestellt. 1769 bereisete er England, 1772 Spanien, und folgte im nächsten Jahre einem glänzenden Rufe an den Berliner Hof, welchen er auch nicht wieder verließ, und wo er in der Folge als Surintendant der Cammermusik u. Lehrmeister des Königs Friedrich Wilhelm II. die größte Auszeichnung genoß. Alle Ohrenzeugen stimmen darin überein, daß er sein Instrument mit unvergleichlicher Virtuosität zu behandeln verstand; alle rühmen die Schönheit und Fülle des Tones, den kräftigen Bogenstrich, den geschmackvollen Vortrag, die Großartigkeit der gewichtigen Baßfiguren, die glockenreine Intonation, selbst in den schwierigsten und rapidesten Passagen, und den seelenvollen Gesang in den eigentlichen Tenor-Regionen. Auch das, in unseren Tagen an Paganini bewunderte Kunststückchen, auf zwei Saiten eine melodiöse Cantilene zu spielen, und dazu in der Tiefe den Grundbaß zu pizziciren, war ihm nicht fremd, diente ihm aber nur zum ergötzlichen Getändel. Von seinen Compositionen sind 30 Doppel-Sonaten, 8 Parthien Doppel-Variationen, 3 Duette und eben so viele Concerte im Drucke erschienen. Er starb als 77jähriger Greis am Sylvestertage des Jahres 1818. — Louis, seines Bruders würdiger Schüler, geboren zu Paris 1749, spielte bis 1789 im Orchester der großen Oper, worauf er, einem brüderlichen Winke folgend, nach Deutschland ging, ebenfalls in Königl. Preußische Dienste trat, und somit seines Lehrers Amts-College wurde. Beide vereint glichen Castor und Pollux; es war eine Seele, die aus ihrem Spiele sprach; nur excellirte der Jüngere, dieser Louis, mehr noch als Bravour-Virtuose, und seine Kunstfertigkeit soll an's Unglaubliche gegränzt haben. Außer manchem Einzelnen sind auch fünf Violoncell-Concerte von seiner Arbeit durch den Stich bekannt geworden. Im zunehmenden Alter ging er wieder nach seinem Vaterlande, stand bei der Restauration in Königl. Diensten, und ließ Anfangs des 3ten Decenniums sich noch zuweilen aus Gefälligkeit in kleinen Cirkeln hören. 81.

Der letzte Louis D. war zuletzt erster Violoncellist in der Königl. Capelle zu Paris, auch Cammermusikus und Accompagnist des Königs Carl X. und starb zu Paris 1820. Sein Nachfolger war Max Bohrer. Reichardt urtheilte über ihn und den älteren Bruder: „An Fertigkeit und Präcision ist der jüngere Duport eben so wenig zu übertreffen, als der ältere an großem vollen Tone, Kraft und Bedeutung im Vortrage. Dieser bildete sich nach der älteren soliden, jener nach der neueren französischen

Schule." Und wirklich auch hat vor Bohrer und Romberg wohl Niemand das Violoncell mit größerer innerer Lust und Zufriedenheit gehört als von diesen beiden Duport. Jean Pierre war überdem auch ein vortrefflicher Mensch, durch sein erhabenes, ernstes Aeußere schon jedem Ehrfurcht einflößend, mit der man gern seine wohlwollenden, menschenfreundlichen Züge betrachtete, aus denen die feinste Bildung, die schönste Seele hervorleuchtete. Diese liegt denn auch in seinen Compositionen, die sich durch Zartheit und Annehmlichkeit des Gesanges und viel Geschmack in der Erfindung noch hervorthun vor denen seines Bruders, die mehr auf Bravour, auf Glanz und Ueberraschung in der Virtuosität berechnet sind, deshalb sich aber auch mehr zu eigentlichen Concertstücken eignen, als jene, welche nur im Kreise ächter Kunstliebhaber und fühlender Hörer die gebührende Anerkennung finden. — Das Concertinstrument des Louis D., welches sich jetzt im Besitz seines unmusikalischen Sohnes befindet, ist von Stradivari und vielleicht das beste Violoncell, welches existirt. Wenige Jahre vor seinem Tode noch wurden ihm vergebens 6000 Frcs. und eine goldene Tabatiere dafür geboten. Der Sohn, jetzt in Paris lebend, verlangt das Doppelte dafür. d. Red.

Dupuis, Thomas Saunders, Dr. der Musik, geb. zu London um 1732, nach dem Ableben des Dr. Boyce Organist in der Königl. Capelle, starb am 17. Juli 1796, ungefähr 63 Jahre alt. Bei der 1784 zu London gehaltenen Händelschen Gedächtnißfeier war er Mitdirector. Er schrieb viel für Orgel, Clavier und Harfe, wovon mehrere Sonaten, auch ein Clavierconcert und mehrere Uebungsstücke für junge Orgelspieler gedruckt worden sind. Auch einige Duette und einfache Gesänge von seiner Composition erschienen zu London bei Preston. In Deutschland aber ist wenig oder gar nichts davon bekannt worden.

Dupuits oder Dupuis und Dupuy, Violinvirtuos und Sänger, aus der französischen Schweiz gebürtig, in den 90ger Jahren des vorigen Jahrhunderts in der Capelle des Prinzen Heinrich zu Reinsberg angestellt, in welcher Zeit er auch als ein noch junger Künstler mehrere nicht unschätzenswerthe Sachen für sein Instrument componirte. 1799 verließ er Umstände halber sein Vaterland, und ging als Sänger nach Copenhagen; von hier nach Stockholm, und endlich wieder zurück nach Copenhagen, wo er, nachdem er der dänischen Sprache vollkommen mächtig war, als Königl. Concertmeister angestellt wurde. Als Sänger glänzte er dort hauptsächlich 1802 in der Oper „der Domherr von Mailand." 1809 erhielt er seinen Abschied, worauf er Dänemark verließ, und von dieser Zeit an auch aus aller Oeffentlichkeit verschwand. Von seinen Compositionen ist keine gedruckt worden, wenn er nicht derselbe E. Dupuy ist, von dem in Copenhagen bei Lose 2 Violinduette, einige Arrangements aus der Oper „une Folie", ein Revue-Marsch, ein dreistimmiger Gesang, „l'amour" betitelt, und 6 Quartette für Männerstimmen mit Pianofortebegleitung, in Stockholm bei Gräff mehrere Tänze für Pianoforte, und in Leipzig bei Breitkopf und Härtel ein gr. Violin-Concert in D-Moll erschienen sind. Ein Doppel-Concert für zwei Violinen hat sich durch Abschriften verbreitet und befindet sich unter Anderen in den Händen des Musikdirectors Möser zu Berlin.

Dur, von dem lat. durus — hart, ist ein Prädicat, welches in unserem sogenannten modernen Musiksysteme nur den Klang- oder Tongeschlechten und den Tonarten zum Unterschiede von den Moll-Tongeschlechten und Tonarten beigelegt wird, weshalb sich denn auch unter jenen Artikeln

(Klang- oder Tongeschlecht und Tonart) das Nähere über seine Bedeutung findet. Hier bemerken wir nur, daß der Ausdruck an sich (dur = hart) nicht ganz passend erscheint. Die Dur- und Moll-Tonart, das eine und das andere Klanggeschlecht, ist eben so wenig hart als weich, und wollte man sich auch erlauben, einer gewissen Tonerscheinung die Beschaffenheit von Härte oder Weichheit beizumessen, sie mit hart oder weich zu bezeichnen, so klingt gewiß ein Moll-Accord an und für sich eben so hart und weich als ein dergl. in der Dur-Tonart, und der Unterschied, welcher zwischen dem psychischen Character, den emphatischen Wirkungen beider herrscht, läßt wahrlich eine solche Art von eigenschaftlicher Bezeichnung nicht wohl zu. Indessen hat der Sprachgebrauch und die Zeit das Wort gewissermaßen sanctionirt, und es wäre ein zweckloses, auch der Musik durchaus in Nichts förderliches Unternehmen, jetzt noch ein, und doch auch nur scheinbar, passenderes Wort dafür zu schaffen und einzuführen, wenn gleich es als eine eben so verständige wie bedeutungsvolle Gewohnheit erscheint, das deutsche Wort „hart" (getreueste Uebersetzung des durus) fast nie in dieser Bezeichnung in der Musik zu gebrauchen, sondern dafür sich lieber der germanisirten Abbreviatur Dur (für durus) zu bedienen, die denn als terminus technicus feststehen bleiben mag. In sofern der Gebrauch der großen und kleinen Terz den unterscheidbaren Character der Dur- und Moll-Tongeschlechte bezeichnet, pflegt man auch wohl die Dreiklänge, in denen die eine oder andere Terz enthalten ist, schlechtweg Dur- oder Moll-Dreiklänge, auch wohl nur Dur- oder Moll-Accorde, zu nennen, um so mehr, als man unter dem Namen Accord einer Tonart gewöhnlich nur den Dreiklang derselben versteht (s. Accord). Endlich bezeichnet man auch die einzelne Tonart selbst nur durch Beisetzung dieses Prädicats zu deren Grundtone; man sagt C-Dur, D-Dur ꝛc. statt die Durtonart C, D ꝛc.; C-Moll, D-Moll ꝛc. statt die Molltonart C, D ꝛc. — Ueber den früheren Gebrauch des Wortes durus, der sich in den Ausdrücken b dur und b moll theilweise auch noch bis auf den heutigen Tag erhalten hat, vergleiche man die Artikel Alphabet und B. — Wenn im Verlaufe eines größeren Tonstücks Dur- und Moll-Tonarten mit einander abwechseln, ohne daß damit zugleich eine eigene Abtheilung desselben abgeschlossen wäre, so wird, ebenfalls jenes unterscheidenden Gebrauchs der großen und kleinen Terz wegen, dieser Wechsel, außer der gewöhnlichen Vorzeichnung, auch wohl noch durch maggiore (ital.) oder majeur (franz.) — größer (wegen der vorkommenden großen Terz nämlich das große Klanggeschlecht, also = Dur), und minore oder mineur — kleiner (kleine Terz — kleines Klanggeschlecht, also = Moll) angedeutet. Das Wort Dur selbst kommt in solcher Weise selten vor. Q.

Duran, Domenicus Marcus, ein spanischer Tonkünstler aus dem 16ten Jahrhunderte, war aus Alconetar in Estremadura gebürtig, und der Verfasser von den beiden Werken: „Lux bella del Canto Llano", und „Comento sobre la Lux bella", welche in der spanischen Musik-Geschichte von Wichtigkeit sind. Beide erschienen nach Antonii Bibl. hispan. zu Toledo 1590 in 4; wie Blankenburg in seinen Zusätzen zu Sulzers Theorie der sch. Kste. bemerkt, so existirt davon auch eine Ausgabe: Salamanca 1598. 4.

Durand oder Duranowsky, August Friedrich, berühmter Virtuos auf der Violine und Componist für sein Instrument in Straßburg. Er wurde um's Jahr 1770 in Warschau geboren, wo sein Vater in Dien-

sten des letzten Königs von Polen stand, und er auch den ersten Unterricht auf seinem Instrumente genoß. Später, um 1787, fand er Gelegenheit, sich eine Zeitlang in Paris, besonders unter Viotti's Leitung, und zwar mit so glücklichem Erfolge zu bilden, daß er bei seiner Zurückkunft in mehreren bedeutenden Städten Deutschlands, wo er sich in den Jahren 1796 und 1797 hören ließ, wegen seiner ungemeinen Fertigkeit, Besiegung der größten Schwierigkeiten und wegen seiner freien Fantasie überall Bewunderung und Erstaunen erregte. Seit 1800 nahm er an mehreren Feldzügen der französischen Armee Theil, widmete sich aber später wieder ganz seiner Kunst, und hielt sich in den Jahren von 1810 bis 1814 kürzere oder längere Zeit in Leipzig, Prag, Dresden, Cassel, Warschau, Frankfurt a. M., Mainz und Straßburg auf. In Cassel spielte er zu Ende des Jahres 1811 zweimal bei Hofe, und im Sommer 1812 auf Verlangen bei dem Großherzoge von Hessen in Darmstadt und dem Großherzoge von Frankfurt in Aschaffenburg, wurde von Beiden fürstlich belohnt, und erhielt von Letzterem noch überdies den Titel seines ersten Geigers. Im Jahre 1814 wurde er als erster Violinist beim Concert- und Theater-Orchester in Straßburg angestellt, wo er sich auch noch im Jahre 1834 befand, jedoch von Zeit zu Zeit größere oder kleinere Kunstreisen nach Frankreich und Deutschland unternahm, und noch immer großen Beifall erhielt. — Bei seinem großen Talente könnte sich D. zu einem der ersten Violinspieler der Welt hinaufgeschwungen haben, wenn sein Fleiß seinem Genie gleich gekommen wäre. Er besaß in seiner Blüthezeit eine Kraft in seiner Hand, die sicher nur wenigen Violinspielern zu Theil geworden ist, weshalb sein Ton auch nicht nur rein, hell und volltönend, sondern auch äußerst markig und nervös war. Seine Kunstfertigkeit und Präcision müssen überall die lebhafteste Bewunderung erregen, werden aber durch Nachlässigkeit öfters von ihm selbst in Schatten gestellt. Seine heitere, feurige und pikante Laune muß jeden Zuhörer mit fortreißen, aber er überläßt sich derselben zuweilen völlig zügellos, und gefällt sich auch in der Besiegung der größten Schwierigkeiten mehr, als es für die Wirkung vortheilhaft seyn kann. Im Einzelnen bedarf nur seiner Geschicklichkeit im Triller Erwähnung gethan zu werden, da ihn hierin, selbst in den schwierigsten Lagen, Uebergängen ꝛc., schwerlich einer auch der berühmtesten Virtuosen übertrifft. Seine Compositionen aber, schrieb man im Jahre 1810 aus Leipzig, sollten ihm wohl nur Gelegenheit geben, alle diese glänzenden Vorzüge seines Spieles im schönsten Lichte zu zeigen, denn sie sind meistens ganz gehaltlos und auch sehr fehlerhaft geschrieben, wie z. B. die 6 Duette für zwei Violinen; Variationen für zwei Violinen in G-Dur; Variationen für die Violine mit Begleitung des Basses, u. a. mit und ohne Orchester; das Concert f. die Violine mit Begleitung des Orchesters in A-Dur; Potpourri f. d. Violine mit Begleit. des Orchesters in C-, B- und A-Dur; Phantasie nebst zwei variirten Arien für die Violine mit Begleitung einer zweiten Violine, Bratsche und Violoncell, und die 6 Capricen oder Studien für die Violine.

v. Wzrd.

Durante, Francesco, der als einer der vorzüglichsten Lehrer seiner Zeit, ausgezeichnet durch Deutlichkeit und leichte Faßlichkeit seines Unterrichts, gereinigten Geschmack und tiefe Einsicht in das ganze Wesen seiner Kunst, und als einer der größten Kirchencomponisten aller Zeit, zugleich auch als der Gründer der alten classischen neapolitanischen Schule angesehen werden darf, so viel Antheil auch an diesem wichtigen Werke man noch anderen Componisten seiner Zeit zuzutheilen sich bemüht, wurde

geboren zu Neapel 1693 und erhielt seine erste musikalische Bildung in dem dortigen Conservatorio di St. Onofrio, in welchem Alless. Scarlatti sein erster Lehrer war. Der Ruf Bern. Pasquino's und M. Pittone's aber zog ihn nach Rom, und hier arbeitete er nun 5 Jahre lang unter deren Leitung mit so viel Eifer und Fleiß, daß er aus ihren Händen schon als ein weit berühmter Tonsetzer hervorging. Bei dem Ersteren hatte er die Kunst des Gesanges, bei dem Letzteren den Contrapunct studirt. Nach Neapel zurückgekehrt (gegen 1718) ward er alsbald zwar als Capellmeister und Oberaufseher über das damals dort noch bestehende Conservatorium der Poveri di Giesu Christo angestellt, allein seine Thätigkeit als Componist beschränkte sich blos auf die Kirche und Cammer (für das Theater schrieb er Nichts), und die vielen Oratorien, Cantaten ꝛc., welche er (meistens für 4 obligate Stimmen) componirte, erhielten einen Beifall, der ihn als kirchlichen Vocalcomponisten eine hohe Stufe des Ruhmes ersteigen ließ. Besonders war es die, damals unbegreiflich scheinende, Kunst des concertirenden Styles und der wohlthuenden Gesangsbildung, welche man an ihm bewunderte, und die wahrlich auch nach jetzigem Maaßstabe des Geschmacks noch an ihm zu bewundern ist. In dieser Richtung bildete er denn auch als Lehrer das ihm übergebene Conservatorium zu einer Pflanzschule der ächten musikalischen Kunst um, aus welcher dieselbe sich nach und nach, durch die reiche Zahl seiner Schüler, unter denen sich die berühmten Namen Vinci, Pergolese, Duni, Terradeglias, Piccini, Sacchini, Guglielmi, Jomelli u. A. befinden, die die Männer des 18ten Jahrhunderts heißen, nicht blos über ganz Italien, sondern ziemlich über ganz Europa verbreitete, bis wie weit nämlich schon damals die Musik als Kunst cultivirt wurde. Der Erzbischof von Neapel, der Cardinal Spinelli, hob 1740 zwar (aus nicht bekannt gewordenen Gründen) diese Schule auf, und D. reiste hierauf einige Jahre in Deutschland, wenn Ginguene in seiner Biographie Piccini's richtig erzählt; allein gerade in der Zeit, als Leo starb (1743), war auch er wieder in Neapel gegenwärtig, und bei dem großen Ansehen, in welchem er allgemein stand, konnte es nicht fehlen, daß er an jenes Stelle zum Capellmeister am Conservatorio St. Onofrio ernannt wurde, und hier setzte er alle jene seine Bemühungen, sowohl als Lehrer wie als Componist, mit verdoppeltem Eifer fort, bis der Saamen zur Reife gelangt war, der die ehemalige neapolitanische Schule zu einem Glanze erhob, daß Rousseau noch den jungen Künstlern zurufen konnte: „Wenn ihr componiren lernen wollt, so geht nach Neapel!" Jetzt erschiene er freilich gewagt ein solcher Rath; doch wirken bei vorurtheilsfreien und von Modesucht nicht befangenen Geistern die Werke noch immer fort, die mittel- oder unmittelbar ihre Schöpfung dem unvergeßlichen, unübertrefflichen Durante verdanken. Diese Prädicate legen ihm die Italiener noch jetzt bei, so sehr sie es auch, der Mehrzahl nach, bei solchen bloßen Exclamationen bewenden lassen. D. starb 1755, im 62sten Jahre seines Lebens. Seine Compositionen sind ziemlich selten geworden. Das Pariser Conservatorium besitzt eine schöne, und wohl die vollständigste Sammlung davon, die es giebt. Es hat dieselbe der Gefälligkeit eines neapolitanischen Dilettanten, Namens Selvaggi, zu verdanken, der seit 1797 ohngefähr sich in Frankreich niedergelassen hat und eine Menge der trefflichsten Originalwerke italienischer Meister, namentlich Palestrina's und Durante's besitzt. Folgendes Verzeichniß jener Sammlung theilen wir, der Merkwürdigkeit wegen, aus der Leipz. allgem. musikal. Zeitung Jahrg. 1812 pag. 448 mit: Messen: 1 alla Palestrina in D-Moll, 1 à 9 voc. in A-Dur, Requiem

à 4 voc. in G=Moll, ein anderes zu 8 Stimmen in C=Moll, Missa à 4 voc. Kyrie und Gloria in B=Dur, ein anderes in A=Dur, desgl. zu 5 Stimmen in C=Moll, desgl. in C=Dur, desgl. in G=Dur, desgl. 4stimmig in D=Dur, ein Credo 4stimmig in G=Dur, desgl. 5stimmig in G=Dur; Psalmen: Dixit 8stimmig mit Instrumentalbegleitung in D=Dur, desgl. (cant. ferm.), desgl. 5stimmig in D=Dur (stilo brillante), desgl. (stilo breve), desgl. 4stimmig in D=Dur, ein Confitebor à voce sola in D=Dur, desgl. (stilo breve), „Laudate pueri" à v. s. in A=Moll, desgl. 4stimmig in G=Dur, desgl. 8stimmig in G=Dur, „Beatus vir" 4stimmig in F=Dur, desgl. 4stimmig (stilo breve), „Lactatus sum" 4stimmig in A=Dur, „Misericordias domini" 8stimmig ohne Instr., ein 4stimmiges Magnificat in B=Dur (sul canto f.), ein dergl. 8stimmiges in A=Moll; Antiennen: „Alma" à voce sola, desgl. für eine Baßstimme, „Salve Regina" à voce sola, desgl. 2stimmig, „Veni sponsa" 5stimmig, desgl. 4stimmig; Hymnen: „Iste confessor" 4stimmig, „Pange lingua" 3stimmig, „Vexilla regis" 4stimmig; Motetten: 4 einstimmige, 1 dreistimmige, 3 vierstimmige, 3 fünfstimmige, 1 achtstimmige und eine im Chor: „Cessent corda"; Einzelne Stücke: ein 5stimmiges Te Deum in C=Dur, 4stimmige Litaneyen der heil. Jungfrau in E=Moll, dergl. in G=Moll und F=Moll, dergl. 2stimmig in E=Moll, und ein 4stimmiges „Incipit oratio"; Cammermusik: eine Cantate (Doppo sentirò) für Contralt, 12 Madrigalen mit Bas. cont. und viele Duetti di camera per imparar a cantare (aus Scarlatti's Cantaten extrahirt), 11 Solfeggen für 2 Stimmen mit Bas. cont., und „Partimenti per Cembalo". Wegen der Thatsache, daß D. jene Madrigalen und Duette aus Scarlatti's Cantaten entlehnte, hat man ihn wohl schon eines Mangels an Erfindung schöner Melodien beschuldigen wollen; die vortreffliche contrapunctische Einkleidung derselben jedoch, die ganz sein Eigenthum ist, hebt einen derartigen Zweifel so sehr, daß man ihn noch bewundern muß, wie er einen gegebenen Stoff so zu einem eigenthümlichen künstlerischen Ganzen umzugestalten wußte. Ueberdem waren es eigentlich auch nur jene Duette, die er bei seinem Singunterrichte anzuwenden pflegte, welche Sacchini aber, der sie zu gleichem Zwecke benutzte, selten ohne sie zu küssen aus der Hand gelegt haben soll, und welche von noch vielen anderen sachverständigen Meistern sehr hoch geschätzt und lange Zeit mit vielem Nutzen gebraucht wurden. Die Breitkopf=Härtelsche Officin in Leipzig hat 12 Stücke davon herausgegeben. Wahrscheinlich sind dies dieselben, welche im Besitz Reichardt's waren. Derselbe besaß auch ein Oratorium und ein 5stimmiges Magnificat von D. Ferner sind in Deutschland von ihm gedruckt worden: „Partition des Litanies, á 4 voix", „VI Sonate per il Cembalo, divise in studii e Divertimenti", einige Solfeggen in einer zu Wien erschienenen Anweisung zum Singen, und ein „Protexisti me Deus" à 5 voci, Wien b. Traeg. Die Lamentationes Jeremiae, welche er für die Charwoche nach Rom ausarbeiten mußte, und die 1751 auch daselbst aufgeführt wurden, besaß Burney unter dem Titel „Lettione terza del Venerdi santo, a 4 voci, con Violini, Viola e Corni", und sagt davon, daß sie mehr im alten Kirchenstyle, gelehrter in der Modulation, reicher an Fugen und ausgearbeiteter in den verschiedenen Stimmen seyen, als man von seinem Zeitalter nur erwarten könne. Die oben genannten Partimenti sind nichts anderes als nur bezifferte Bässe zur Uebung in der Begleitung, werden in ganz Italien aber für classisch gehalten, wie überhaupt die noch wenigen übrigen Clavierfachen, die hie und da unter D's Namen in Abschriften allerlei Art circuliren. — Ein anderer, und ebenfalls als Componist aus=

gezeichneter Durante hieß Silvestro D., lebte aber früher, schon um die Mitte des 17ten Jahrhunderts. Wie Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon berichtet, besaß der Stadtrichter Herzog zu Merseburg gegen 1729 Mehreres von dessen Compositionen. Weiteres ist nicht über ihn bekannt geworden. Th.

Durastanti, Margherita, Sängerin, zu ihrer Zeit sehr berühmt. Um 1719, in welcher Zeit die alte Oper zu Dresden im höchsten Flore stand, war sie dort als Prima-Donna angestellt, und hieß schlechtweg nur die Gräfin unter den Sängerinnen. 1720 engagirte sie Händel nebst dem Senesino für London, wo sie lange Zeit große Triumpfe feierte. 1733 war sie noch in London; ihre Stimme hatte jedoch damals schon sehr abgenommen, und nur Händel's Einfluß soll sie noch länger in Ansehen erhalten haben. Spätere Nachrichten fehlen.

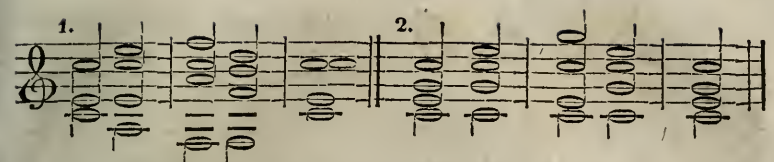
Durchcomponiren, kommt nur bei Vocalmusik vor, und heißt hier: jeder einzelnen Strophe eines Liedes oder Gedichtes eine, ihrem Inhalte, ihrer Wortführung und Interpunction eigens angemessene Melodie und Anordnung geben, statt mehrere einzelne, unter sich verschiedene Strophen nach einer einzigen, demnach mehrere Male zu wiederholenden, Melodie singen zu lassen. So hat man durchcomponirte Balladen, Canzonen, Choräle ꝛc.; das sind solche, deren Strophen eine jede ihre eigene Melodie hat. Auch bei größeren Dichtungen, wie Opern, gebraucht man wohl den Ausdruck durchcomponiren, durchcomponirt, und versteht darunter solche Opern, deren Prosa auch in Musik gesetzt ist, in welchen also kein Wort gesprochen wird, sondern die Recitative die Stelle der Prosa vertreten. S. Oper. Bei Melodramen wird der Ausdruck ganz falsch angewendet, so oft man ihn auch hier in dem Sinne gebrauchen hört, daß die Musik alsdann nicht durch die Declamation unterbrochen wird, diese nicht in Zwischenräumen, sondern während des ununterbrochenen, fortdauernden Ganges der Musik-Begleitung geschieht. — Welche Form im Allgemeinen beim Durchcomponiren eines Gedichtes den einzelnen Strophen und Versen desselben gegeben wird, ist ganz der Willkühr, dem Geschmacke des Componisten anheim gestellt. Es giebt durchcomponirte Gedichte, deren Strophen in der Dichtung zwar eine völlig gleiche äußere Form und Gestaltung haben, ihrem inneren Gehalte, dem Sinne und der Bedeutung ihres Textes zu Folge aber in der Composition aus Recitativen, Arien, Duetten, Chören ꝛc. bestehen. Daraus geht nun auch hervor, welche tiefe Einsicht, welche mehrseitige Bildung, welch' richtiges Verstehen und Empfinden einer Dichtung dazu gehört, dieselbe richtig und so angemessen durchzucomponiren, daß der beabsichtigte Eindruck, das deutliche, klare Wiederempfinden des durch Töne Ausgesprochenen, wirklich und vollkommen erreicht wird. In dem Falle ist es die schönste Declamation, der schönste Vortrag, mit welchem je eine Wortdichtung Anderen durch Töne, durch musikalische Redetöne, mitgetheilt und ausgeführt werden kann. D.

Durchdringende Mensur, s. Mensur.

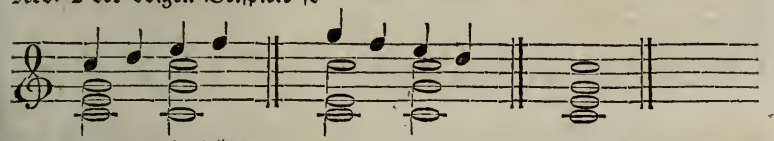
Durchführung, in der Fuge, die Uebertragung des Thema's (oder, in Fugen mit zwei und mehr Subjecten, der Themata, die gegen einander erscheinen) aus einer Stimme in die andere. Besonders wird aber der Ausdruck zur Bezeichnung des Abschnittes einer Fuge gebraucht, in welchem das Thema einmal durch die Stimmen geführt worden ist. Schon der flüchtige Anblick einer Fugen-Composition zeigt, daß sie (mit seltenen Ausnahmen) mehr als eine Durchführung enthält, und daß die

verschiedenen Durchführungen in sich enger zusammenhängen, dagegen von einander durch größere Zwischensätze und Wechsel der Tonart, wie die verschiedenen Themata in homophonen Formen, geschieden sind. In den meisten Fugen wird man aber auch gewahr, daß nicht alle Durchführungen die volle Stimmenzahl enthalten. Man unterscheidet daher 1) die vollständige Durchführung, in welcher das Thema durch alle Stimmen der Fuge geht, von 2) der unvollständigen, in welcher dasselbe nicht von allen Stimmen, z. B. in einer vierstimmigen Fuge nur von drei oder zwei Stimmen, aufgenommen wird. Uneigentlich nennt man auch wohl die, durch Ausweichung und Zwischensätze abgesonderte Anführung des Thema's in einer einzigen Stimme eine Durchführung, weil die durch das Thema wichtig gewordene Einführung einer neuen Tonart allerdings als ein erheblicher Abschnitt des Ganzen gelten kann. — Endlich muß noch 3) die übervollständige Durchführung erwähnt werden. Sie findet dann statt, wenn nach einer vollständigen Durchführung eine, oder gar zwei der schon dagewesenen Stimmen noch einmal mit dem Thema erscheinen. Dies geschieht besonders bei der ersten Durchführung größerer, oder auch solcher Doppel-Tripelfugen ꝛc., in denen erst ein Thema allein bis zu einer gewissen Befriedigung vorgetragen werden soll, — um dem ersten Abschnitte hinlängliches Gewicht zu ertheilen; ferner aus ähnlichem Grunde bei dreistimmigen Fugen oder solchen, in denen der Gefährte jedesmal eine förmliche Ausweichung in die Tonart der Dominante veranlaßt, da in diesen Fällen der nochmalige Eintritt des Führers im Haupttone, auf der Tonica, die erste Durchführung bestimmter abrundet und das Gefühl des Haupttones befestigt. Bei den unvollständigen sowohl, als übervollständigen Durchführungen können die Gränzen bisweilen zweifelhaft erscheinen, und zwar deswegen, weil nicht alle Kennzeichen übereinstimmen. So könnte z. B. das Thema kurz nach einander, aber in verschiedenen Tonarten eingeführt werden, und zwar nicht nach der gewöhnlichen Ordnung des Wiederschlags, von Tonica zu Dominante und umgekehrt; es bliebe also die Wahl, jedes Thema für sich allein als einen Abschnitt, oder die ganze Reihe fremder Tonarten mit dem darin erscheinenden Thema als eine einzige Durchführung zu fassen. Die letztere Anschauung würde besonders dann vorwaltend, wenn der Wechsel der Tonarten gleichartig (z. B. durch Ausweichungen von Terz zu Terz, von C nach E, nach G) und die rhythmischen Maaße der Anführungen des Thema's gleich wären. — Desgleichen findet sich bei den übervollständigen Durchführungen der überzählige Eintritt des Thema's oft durch einen langen Zwischensatz von dem vorherigen Theile der Durchführung getrennt, und man sieht sich nur durch die Einheit der Tonart bewogen, das abermalige Erscheinen des Thema's der vorigen Durchführung zuzuzählen. Allein schon aus diesen Andeutungen erkennt man, daß und wie sich dergleichen Zweifel lösen; und wenn doch in einem einzelnen Falle die Entscheidung nicht unbedenklich wäre, so ist das Bedenken keiner weitläufigeren Erörterung hier werth, da die Hauptabschnitte jeder gut angelegten Fuge sicher stets hervortreten werden, soweit es dessen zur klaren Auffassung des Ganzen bedarf. ABM.

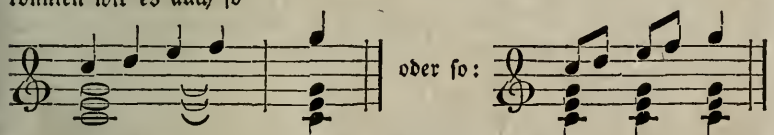
Durchgang und **Durchgangston**, auch **durchgehende Note**. — Betrachten wir eine Reihe aufeinanderfolgender Accorde oder Lagen eines Accordes



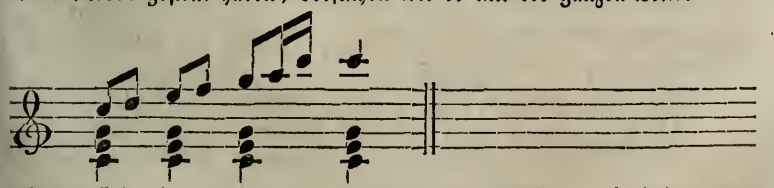
als eine Verbindung verschiedener Tonreihen oder Stimmen, die Ton für Ton in harmonischer Form zusammen treffen, so ist es eine einfache Wahrnehmung, daß jede dieser Tonreihen in verschiedenen Intervallen fortschreitet, z. B. die Oberstimme in beiden obigen Sätzen mit einem Terzenschritt anfängt, d. h. vom ersten Ton *über den zweiten weg* auf den dritten geht. Enger wird offenbar der Zusammenhang der Stimme, wenn sie den zwischenliegenden Ton nicht übergeht, sondern als Verbindungsglied zwischen dem ersten und dritten Tone aufnimmt, wenn sie ihn zwischen beiden Accordtönen hören läßt, durch ihn *durchgehet*. — Hier haben wir den Begriff eines Durchganges (oder Durchgangstones) in seiner einfachsten Gestalt. Es ist also ein Ton, welcher in einer Stimme zwei zu der Harmonie gehörige Töne verbindet, ohne selbst zu der Harmonie zu gehören. Demnach könnten wir mit Hülfe der Durchgangstöne die Oberstimme von Nro. 2 der obigen Beispiele so



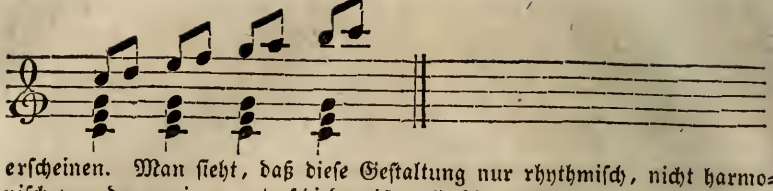
umgestalten. Die Töne d, f, f, d sind Durchgangstöne; sie gehören nicht der Harmonie an, sondern verbinden im Wege der Melodie die zur Harmonie gehörigen Töne der Oberstimme. Für sich würden sie in Verbindung mit dem Accorde ungehörig erscheinen, wenn man sie nicht in Harmonietöne übergehen, hineinführen hörte. Ursprünglich ist also die Regel, daß ein Durchgangston aus einem Accordtone heraus in einen Accordton hineinführt. Da in unserem Beispiele derselbe Accord beibehalten wird, so könnten wir es auch so



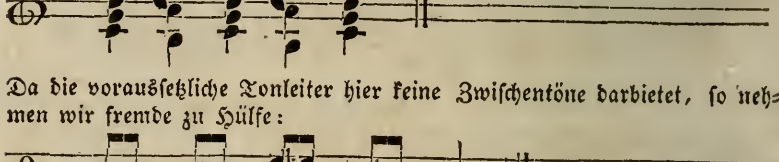
schreiben. Indem wir aber schon den größeren Theil der Tonleiter über einen Accord gestellt haben, versuchen wir es mit der ganzen Leiter



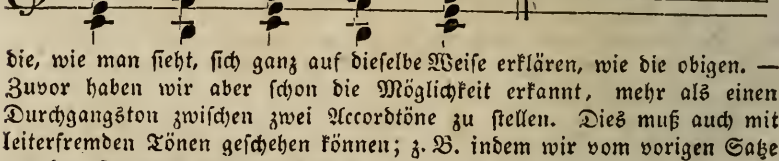
Hiermit sind wir aber auf eine neue Bildung gerathen; wir haben von g bis c *zwei* Durchgangstöne setzen müssen. Auch sie sind als Mittelglieder zwischen zwei Harmonietönen begreiflich und zulässig, obwohl a und h an und für sich nicht zu unserm Accorde gehören. Da aber dieses h doch zu demselben vernommen worden ist, so könnte es auch in dieser rhythmischen Form



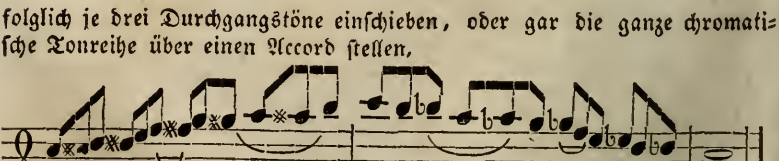
erscheinen. Man sieht, daß diese Gestaltung nur rhythmisch, nicht harmonisch von der vorigen unterschieden ist; allerdings läßt aber die rhythmische Anordnung im letzteren Falle das h in einen schärfern Widerspruch mit der Harmonie treten, da es nach den Gesetzen der Tactordnung stärker betont wird, als der Harmonieton c, der den Widerspruch lösen, das befremdete Ohr versöhnen sollte, und da es überdem mit dem frischen Anschlage des Accordes zusammentrifft. Man könnte sagen, h habe c von der ihm gebührenden Hauptstelle verdrängt, habe mit ihm die Stelle gewechselt; in der That nennt auch die ältere Theorie, welche auf den Unterschied in der tactischen Stellung ein größeres Gewicht legt, solche Durchgangstöne Wechselnoten. Unsere bisherigen Durchgangstöne setzen mindestens einen Melodieschritt von der Größe einer Terz voraus. Wie aber, wenn wir kleinere Räume ausfüllen möchten? — z. B.



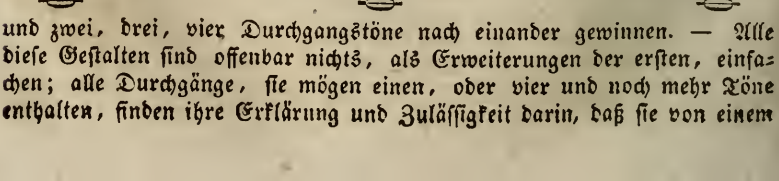
Da die voraussetzliche Tonleiter hier keine Zwischentöne darbietet, so nehmen wir fremde zu Hülfe:



die, wie man sieht, sich ganz auf dieselbe Weise erklären, wie die obigen. — Zuvor haben wir aber schon die Möglichkeit erkannt, mehr als einen Durchgangston zwischen zwei Accordtöne zu stellen. Dies muß auch mit leiterfremden Tönen geschehen können; z. B. indem wir vom vorigen Satze nur den Haupt-Accord beibehalten,

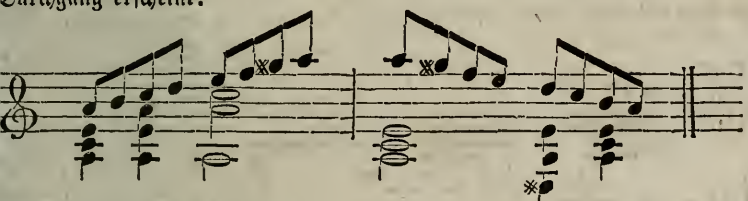


folglich je drei Durchgangstöne einschieben, oder gar die ganze chromatische Tonreihe über einen Accord stellen,

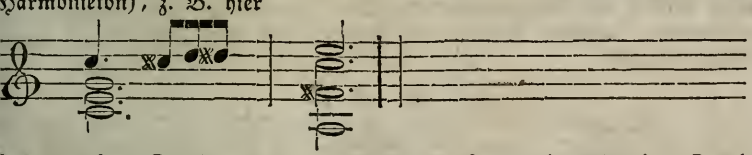


und zwei, drei, vier Durchgangstöne nach einander gewinnen. — Alle diese Gestalten sind offenbar nichts, als Erweiterungen der ersten, einfachen; alle Durchgänge, sie mögen einen, oder vier und noch mehr Töne enthalten, finden ihre Erklärung und Zulässigkeit darin, daß sie von einem

Accordton zu einem andern führen, daß man sie als eine rein melodische, nicht zu der Harmonie gehörige Ausführung der Stimme, in welcher sie erscheinen, aufnimmt, und über das etwa Befremdende, den Sinn scharf, a herb Berührende, der Harmonie momentan Widersprechende durch den Uebertritt in den nachfolgenden Harmonieton, als durch eine Lösung oder Auflösung des Widerspruchs, beruhigt, versöhnt wird. — Allerdings ist der Widerspruch schärfer, wenn der Durchgang (wie bei den sogenannten Wechselnoten) durch den tactischen Accent hervorgehoben, oder auch ohnedem der Accord zu den widersprechenden Durchgangstönen stets neu angegeben wird, — oder wenn der Durchgangston zu einem Accordtone ein querständiges Verhältniß hat, z. B. oben, wo c und cis, d und dis zusammentreffen (obwohl ein eigentlicher Querstand nicht vorhanden ist, da cis und dis keine Harmonietöne sind), und wenn wohl gar die einander widersprechenden Töne durch Stimmlage noch schärfer gegen einander treten. Eine solche Schärfe kann auch jener schon für sich auffallende Schritt der übermäßigen Secunde in der Molltonleiter mit sich führen, wenn er als Durchgang erscheint:

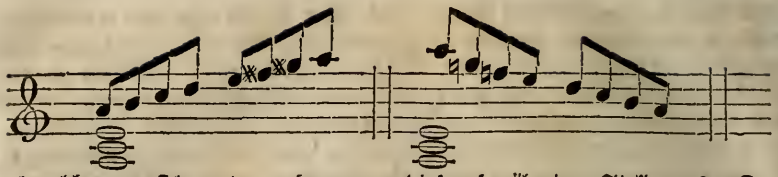


Endlich versteht sich von selbst, daß der Widerspruch zwischen der Harmonie und dem Durchgange um so länger dauert und wirkt, je mehr Töne der Durchgang enthält, oder je längere Geltung sie haben. Es scheint aber unnütz, für alle diese Fälle besondere Arten des Durchgangs anzunehmen, wie z. B. Gottfr. Weber in Bezug auf die Durchgänge von mehreren Tönen thut, der den letzten Ton vor der Auflösung (dem Uebergang in den Harmonieton), z. B. hier

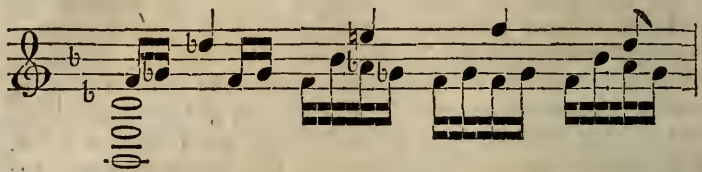


das dis, einen Durchgangston ersten Ranges, den vorigen (d) einen Durchgang zweiten Ranges, den ersteren (cis) einen Durchgang dritten Ranges nennt u. s. w. *). Noch weniger läßt sich durch allgemeine Gesetze bestimmen, welche von diesen Durchgängen vorzuziehen, oder gar, welche erlaubt und nicht erlaubt seyn sollten. Sie sind alle erlaubt, wenn sie dem Sinne der Composition entsprechen, und ohnedies alle falsch. Daß man die herberen Widersprüche meide, wenn nicht die besondere Tendenz der Composition sie hervorgerufen, mag als ein Rath für den Wohlklang, die Wohlgestalt des Satzes, gelten, wenn nicht tiefere Interessen, als das am Wohlbehagen des Gehörs, eben walten. So mag also z. B. in vielen Fällen jene übermäßige Secunde der Molltonleiter, wo sie als Durchgang melodisch auftritt, in ein milderes Intervall verwandelt werden, —

*) Ihm bot sich nämlich diese, nach obiger Entwickelung ganz unerwartete Classification dar, indem er den Durchgang aus einem ganz andern, wie uns scheint, secundären Gesichtspuncte, als bloßen Vorton zu einem nachfolgenden Harmonieton auffaßte, — wovon weiter unten.

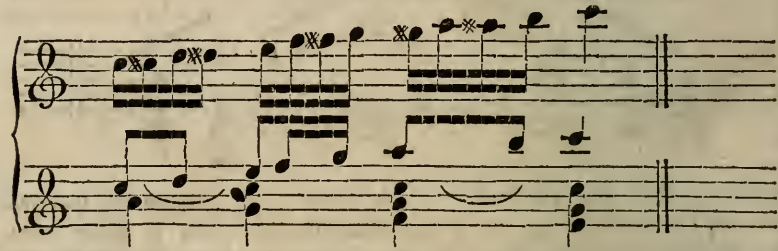


obwohl man sich unter anderen an dieser berühmten Stelle aus „Don Juan"

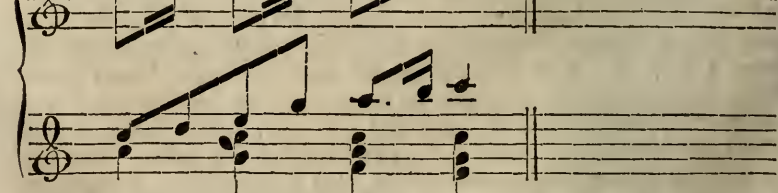


u. s. w.

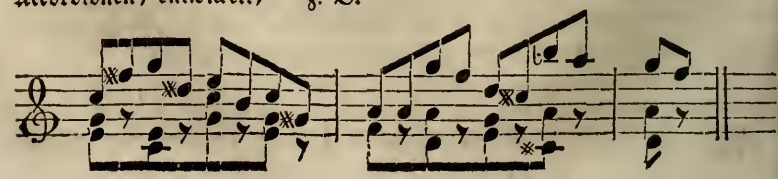
überzeugen kann, wie wirksam, tiefgefühlt und tief ergreifend die streng beibehaltene übermäßige Secunde aus der Molltonleiter seyn kann. — Vergleichen wir nun die diatonischen Durchgänge mit den chromatischen,



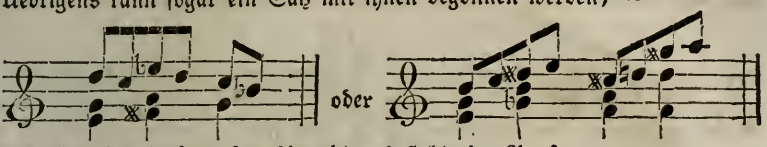
und sehen davon ab, daß wir von ersteren ausgegangen sind, so zeigt sich freilich, daß wir mit den wenigeren diatonischen Tönen auch eine Verbindung der Accordtöne erreicht, auch Töne außerhalb der Harmonie gewonnen haben. Nicht überall werden wir die ganze Masse der chromatischen, nicht überall die sämmtlichen diatonischen Durchgänge nöthig haben; wir werden alle inmitten liegenden übergehen, und statt obiger Durchgangsketten folgende



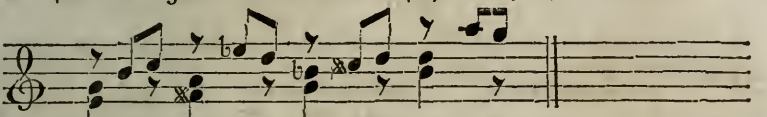
durchbrochene erwählen; und so hat sich aus der Figur des Durchgangs eine neue Art von Nebentönen, Hülfstöne oder Vorschläge zu den Accordtönen, entwickelt, — z. B.



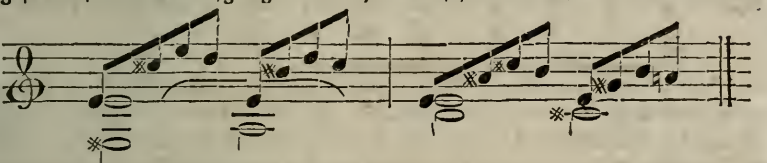
die man auch wohl noch uneigentlich zu den Durchgängen rechnet und springende oder sprungweise Durchgänge nennt, und die jedenfalls mit jenen die Nothwendigkeit gemein haben, in einen Accordton zu führen. Werden diese Hülfs- oder Durchgangstöne unter dem Haupttone angebracht (wie im ersten Tacte des Beispiels), so geschieht es besser im Intervall eines Halbtones; sie leiten oder gleiten dann fließender in den Accord. Uebrigens kann sogar ein Satz mit ihnen begonnen werden, —



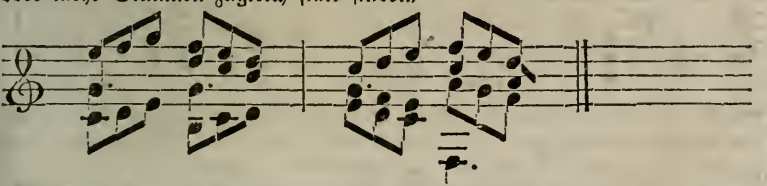
oder statt des beginnenden Accordtones steht eine Pause



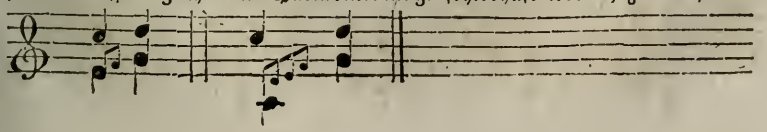
Nur die Auflösung ist, wie gesagt, unerläßlich, kann aber durch dazwischen gestellte fernere Durchgangs- oder harmonische Beitöne, —



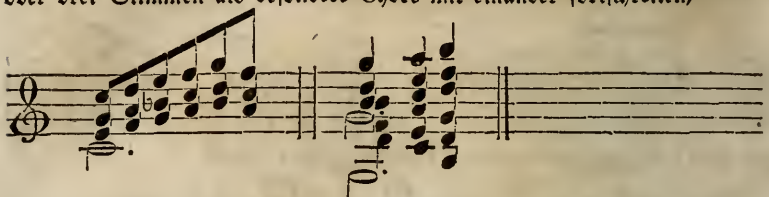
aufgehalten und gewissermaßen verborgen werden. — Alle Arten von Durchgang nun können in jeder beliebigen Stimme, sie können in zwei oder mehr Stimmen zugleich statt finden,



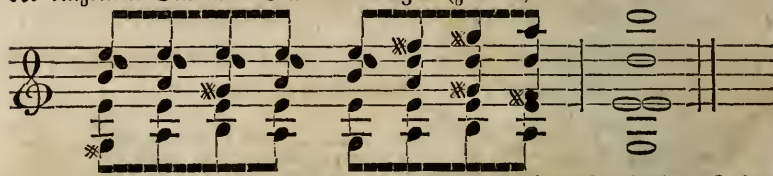
und es können die Durchgangstöne mehrerer Stimmen mit einander die Gestalt eines Accordes annehmen, der dann Durchgangsaccord heißt. So sahen wir auf dem zweiten Achtel des obigen Beispiels durch den Durchgang ein g, d, f gebildet, das wie ein Dominantaccord mit ausgelassener Terz erscheint, — nur in der Fortschreitung der angeblichen Septime sich anders erweiset; auf dem fünften Achtel wird blos durch den Durchgang ein Dreiklang gebildet, den man freilich auch die Wahl hat, für einen selbstständigen Accord zu nehmen: eine von den Mehrdeutigkeiten in unserer Harmonie, die nicht etwa eine Unvollkommenheit, sondern die Quelle vielseitigerer Beweglichkeit sind. Für alle dergleichen Gestaltungen bedarf es ebenfalls keiner besonderen Regeln, sondern nur der Erinnerung, daß man bei der Einführung der Durchgangstöne, besonders bei ihrer Häufung in mehreren Stimmen, wohl zu erwägen habe, ob nicht durch sie eine ursprünglich reine Harmonieanlage fehlerhaft werde; z. B. hier



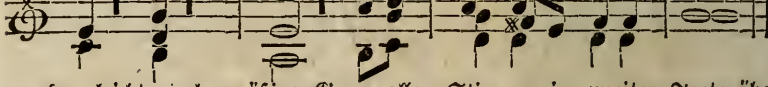
macht der Durchgang durch f aus verdeckten und unbedenklichen Quintenfolgen offenbare, — wenn auch nicht so bedenkliche, als lägen sie in den Harmonietönen selbst. Eben so ist ferner zu erwägen, ob nicht durch den Zusammentritt mehrerer gleichzeitiger Durchgänge, wäre auch jeder für sich vollkommen unbedenklich, unter ihnen selbst Widerspruch und Verwirrniß entsteht. Am geordnetsten erscheinen dergleichen Sätze, wenn je zwei oder drei Stimmen als besondere Chöre mit einander fortschreiten,



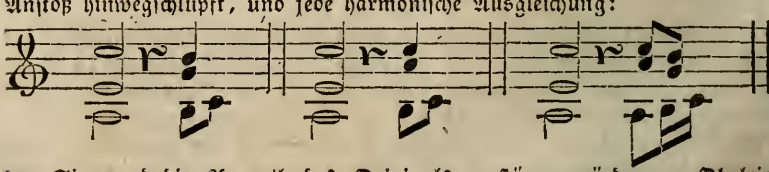
In solcher Weise rechtfertigt die Beharrlichkeit und Consequenz im Gange der einzelnen Stimmen Tonverbindungen (z. B. hier



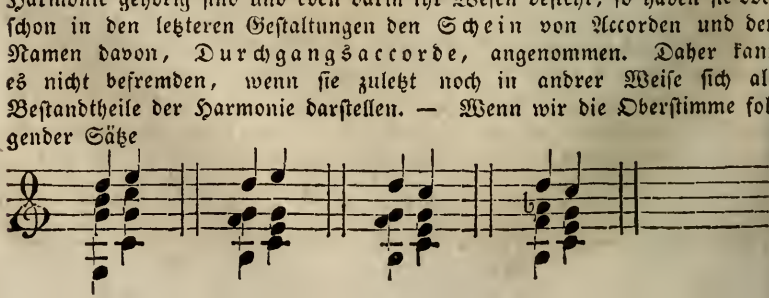
auf dem sechsten und achten Achtel) und Lagen, die außer solchem Zusammenhange nicht wohl entstehen könnten. Ja die fließende Bewegung der Stimmen, besonders bei schnellerem Tempo, kann dergleichen einander gewissermaßen widerstrebende Durchgänge als die zweckmäßigste und günstigste Gestaltung erscheinen lassen. So in Mozart's „Zauberflöte",



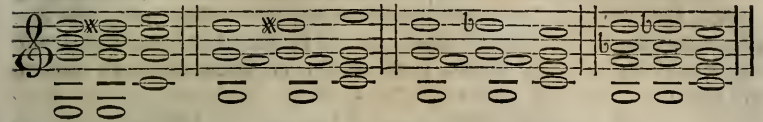
wo der leichte, ebenmäßige Gang aller Stimmen im zweiten Tacte über die widersprechenden Töne c, h und h, c in Ober- und Unterstimme ohne Anstoß hinwegschlüpft, und jede harmonische Ausgleichung:



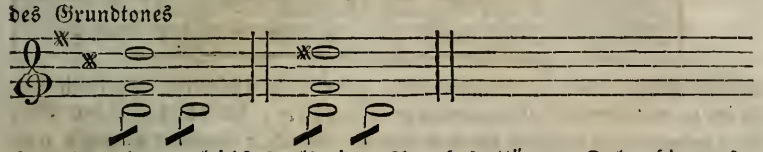
den Sinn und die Anmuth des Originals zerstören würde. — Obgleich die Durchgänge nach der bisherigen Entwickelung ursprünglich nicht zur Harmonie gehörig sind und eben darin ihr Wesen besteht, so haben sie doch schon in den letzteren Gestaltungen den Schein von Accorden und den Namen davon, Durchgangsaccorde, angenommen. Daher kann es nicht befremden, wenn sie zuletzt noch in andrer Weise sich als Bestandtheile der Harmonie darstellen. — Wenn wir die Oberstimme folgender Sätze



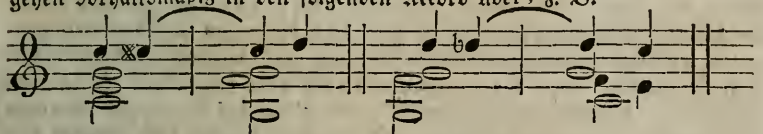
mit Durchgängen ausfüllen wollen, so können es nur die Zwischentöne dis und des seyn. Geben wir aber diesen Durchgängen, unter Fortdauer oder Wiederholung der Accorde, größere Geltung,



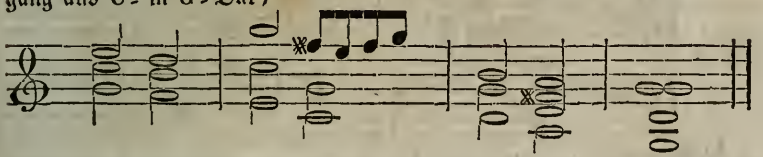
so erhalten sie ganz das Ansehen von Accorden, werden auch förmlich so behandelt, und wenigstens eine dieser Bildungen, g, h, dis — Grundton, große Terz, übermäßige Quinte — hat einen besonderen Accordnamen erhalten: übermäßiger Dreiklang. — Der Allegro-Anfang der „Don Juan" Ouverture läßt sogar die durchgehende übermäßige Octave des Grundtones



einen Tact lang, gleichsam als einen Accord forttönen. Daher dienen ferner Durchgänge in vielfacher Weise zur Begründung von Vorhalten, oder gehen vorhaltsmäßig in den folgenden Accord über; z. B.



Und daher machen sie sich endlich auch bei den Ausweichungen geltend, indem sie die kommende Tonart im Voraus andeuten durch Töne, die nicht der bisherigen, sondern der neuen Tonart angehören, z. B. dieser Uebergang aus C- in G-Dur, —

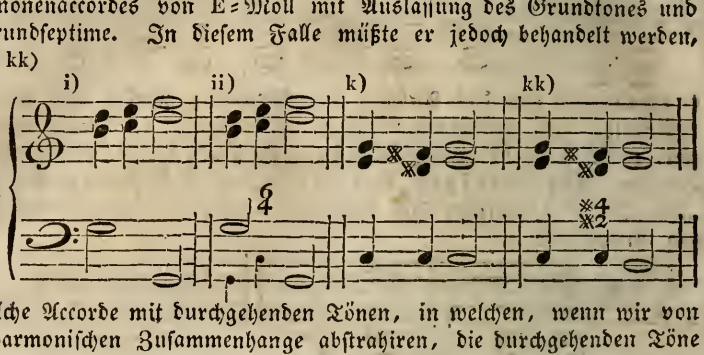


meldet sich schon im durchgehenden fis des zweiten Tactes, obgleich er erst im vorletzten Accorde vollzogen wird. Ein Durchgang durch f würde mit der vom nächsten Accord beginnenden Uebergangsformel in Widerspruch stehen. — Die weitere Verfolgung der zuletzt berührten drei Puncte gehört nicht in diesen, sondern in die Artikel über Accordwesen, Vorhalt und Uebergang. ABM.

Durchgehende Accorde, auch Schein-Accorde genannt. Vergl. zunächst den vorhergehenden Artikel. Hier ist nur noch zu bemerken, daß häufig der Fall eintritt, daß Accorden mit durchgehenden Tönen, wenn man die folgende Tonverbindung nicht berücksichtigt, eine andere Deutung gegeben werden kann, indem man die durchgehenden Töne als harmonische Töne eines anderen Accordes betrachtet. So könnte man z. B. die durchgehenden Töne zweigestr. c, zweigestr. e im zweiten Viertel bei Fig. 1, i) auch als harmonische Töne und zwar als Grundoctave und Grundterz des Tonicadreiklanges ansehen (vergl. ii); und da dieser Fall durch den folgenden Accord nicht entschieden wird, so bleibt hier die Sache wirklich zweideutig. Etwas anderes ist der Fall bei k). Eingestr. dis und eingestr.

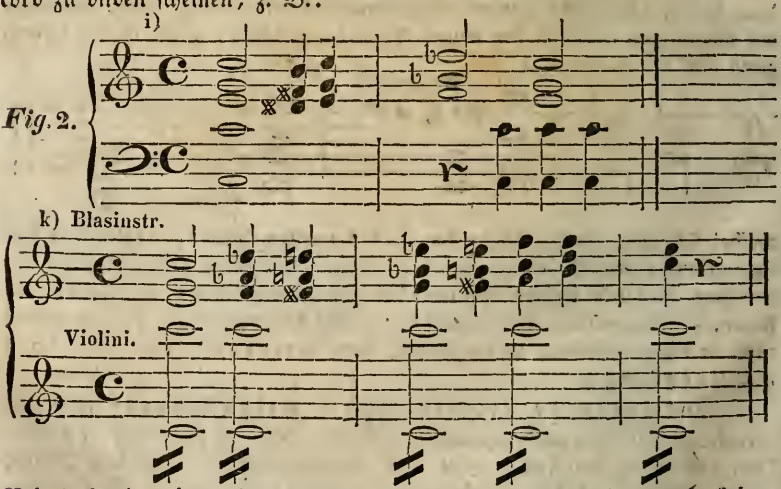
fis sind in Bezug auf den folgenden Accord wirklich durchgehende Töne. Wollten wir aber auf den folgenden Accord keine Rücksicht nehmen, so könnten wir der in Rede stehenden Tonverbindung eine andere Deutung geben. Wir könnten sie nämlich betrachten als vierte Umkehrung des Dominantnonenaccordes von E=Moll mit Auslassung des Grundtones und der Grundseptime. In diesem Falle müßte er jedoch behandelt werden, wie bei kk)

Fig. 1.



Alle solche Accorde mit durchgehenden Tönen, in welchen, wenn wir von ihrem harmonischen Zusammenhange abstrahiren, die durchgehenden Töne als harmonische betrachtet werden können, welchen Tonverbindungen man also eine andere Deutung geben kann, — alle solche Tonverbindungen, welche Accorde im eigentlichen Sinne zu seyn scheinen, ohne es wirklich zu seyn, heißen aus eben diesem Grunde Schein=Accorde. — Zu der Classe der durchgehenden Accorde rechnen wir auch diejenigen Tonverbindungen, welche entstehen, wenn, während in einer oder mehreren Stimmen ein Ton fortgehalten wird, sey es ununterbrochen oder zergliedert, die übrigen Stimmen in durchgehenden Tönen so fortschreiten, daß diese unter sich einen selbstständigen und zwar auf einen andern Grundbaß zu reducirenden Accord zu bilden scheinen, z. B.:

Fig. 2.



Bei i) Tact 1 im dritten Viertel erscheinen die Oberstimmen in keiner eigentlich harmonischen Beziehung zu dem Basse, sondern enthalten blos durchgehende Töne; unter sich aber bilden diese einen Zusammenklang, der einem selbstständigen Accorde, nämlich dem Dreiklange von h in der zweiten Lage ähnlich sieht. Es scheinen also diese Töne einen eigentlichen Accord zu bilden, obgleich sie weiter nichts sind, als durchgehende Töne. Dasselbe gilt von dem ersten Accorde des zweiten Tactes, welcher die zweite Lage des Dreiklanges von des zu seyn scheint. Auf gleiche Weise

erklären sich bei k) die Tonverbindungen des zweiten und dritten Viertels im ersten, und des ersten und zweiten Viertels im zweiten Tacte. Auch gebrochen dürfen die durchgehenden Accorde dargestellt werden. H.

Durchgehende Ausweichungen heißen diejenigen Ausweichungen, welche geschehen müssen, um vermittelst ihrer zu einer noch entfernter liegenden Tonart zu gelangen. Man bedient sich statt derselben auch, der Kürze wegen, sogenannt zwischengeschobener oder durchgehender Accorde; doch sind sie mehr geeignet, in diesem Falle vorkommende Härten — wenn nicht ganz zu vermeiden, so doch bedeutend zu mildern. Bei der Modulation von D-nach Es-Dur z. B. kann man die Tonarten C-Dur und C-Moll zuvor ausweichend berühren, ehe zu Es-Dur fortgeschritten wird, und jene Uebergänge heißen dann **durchgehende Ausweichungen**. Vergl. über das Weitere die Artikel **Ausweichung, Durchgang — Uebergang**. Auch diejenigen Modulationen, welche nur von kurzer Dauer sind, und alsbald nach ihrem Eintritte wieder in ihre vorige Tonart zurückschreiten, pflegt man wohl **durchgehende** zu nennen; doch seltener.

Durchgehende Stimmen, s. **Orgelstimme**.

Durchschlagende oder auch — wie Einige sich ausdrücken — **durchspielende Zunge**, s. **Zunge**.

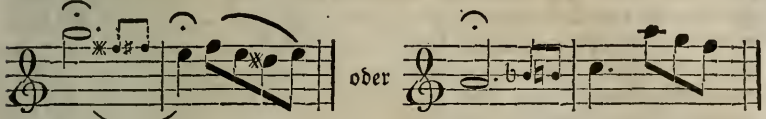
Durchschnitten — **durchschnittene Noten**, nennen einige ältere Theoretiker, wie z. B. Türk u. A., bisweilen auch die besser **synkopirt** oder auch **rückend** genannten Noten oder Töne. S. daher d. A. **Synkopiren**.

Durchstecher. Hierunter werden diejenigen Orgeltöne verstanden, die während des Orgelspielens auf eine unregelmäßige Weise mit ertönen, und zum Vorschein kommen, wenn der Wind auf einem nicht kunstgerechten Wege, beim Niederdrucke einer Taste, eine Pfeife anbläst. Dieser Fehler, der bei Revision einer Orgel nicht geduldet werden darf, kann aus mehrlei Gründen entstehen: 1) wenn sich in der Windlade Wurmlöcher befinden, durch die der Wind falsch geleitet wird; 2) durch nicht gehörig abgerichtete Windladen; 3) wenn sich ein Pfeifenstock wirft, oder wenn er nicht fest genug aufgeschroben ist; 4) wenn die Stöcke und Dämme aus zweierlei Holz gemacht sind, von denen die eine Holzart mehr wie die andere aufquillt oder zusammentrocknet; 5) wenn die Parallelen nicht gehörig abgerichtet sind und ihre Belederung ungleiche Flächen hat; 6) wenn Pfeifen mit ihren Labien so nahe an einander stehen, daß sie sich anblasen können; 7) wenn zwischen zwei Dämmen zwei Parallelen dicht neben einander liegen und nicht durch einen Damm getrennt sind; 8) wenn die Canzellenwände nicht genau genug in die Windladenwände (Schenkel) eingepaßt worden sind, und endlich 9) wenn die Windlade nicht gehörig mit heißem Leim und Bolus angestrichen wurde. Um diese Fehler, welche bei vorkommenden Reparaturen besonders berücksichtiget werden müssen, dem Revisor zu verbergen, wenn sie aus Nachlässigkeit, Leichtsinn und Gewinnsucht entstanden sind, bedienen sich gewissenlose Orgelbauer folgender Mittel: 1) sie machen in den zur fehlerhaften Windlade führenden Canal ein **blindes** (verstecktes) Sperrventil, das sie während der Zeit, daß der Revisor untersucht, ob Durchstecher vorhanden sind, durch Gehülfen verschließen lassen, und so den Wind vom Windkasten abhalten. Ein solcher Betrug wird entdeckt, wenn man ein Register anzieht und eine Taste niederdrückt; spricht der verlangte Ton nicht an, so ist ein blindes Ventil vorhanden. 2) der **Laufgraben, Striche**, d. i. eine Vertiefung (eine schmale Rinne) im Holze, die von

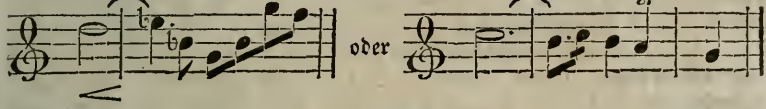
da anfängt, wo der Wind einen falschen Weg geht, und ihre Richtung neben solchen Pfeifen vorbeinimmt, die ohne diesen Nothbehelf durchstochen würden. 3) der schwedischen Stiche, Fliegenschnäpper, Stiche. Dies sind kleine Löcher, welche entweder in die Füße der Pfeifen, die der falsche Wind anbläst, oder in die zu ihnen führenden Conducten gemacht werden, wodurch der Wind um so viel geschwächt wird, daß er die durchstechende Pfeife nicht mehr anblasen kann. 4) drücken sie die durchstechende Pfeife unten am Fuße ein wenig ein, was sie Kniff nennen, damit so viel Wind zwischen dem Pfeifenfuße und dem Kessel sich verschleichen kann, daß er zum Anblasen zu schwach wird. 5) brennen oder schneiden sie in den Pfeifenkessel einen Stern (sternartige Vertiefung) zur Schwächung des Windes. 6) machen sie spanische Reiter, das sind kreuzweise laufende Einschnitte, die mit der Säge unter den Pfeifenstöcken, oder in nicht belederte Parallelen gemacht werden. Ihre Form ist ⊠, wodurch der Wind von den zum Stocke führenden Windführungen abgeleitet wird. Werden diese, der schlechten Arbeit oder des nicht gehörig trockenen Holzes wegen, nöthig, so sind sie bedeutende Fehler, werden sie aber an eine kunstgerecht gearbeitete Lade, aus Vorsicht gemacht, so ist es lobenswerth, weil, wenn ja in der Zukunft ein Eintrocknen des Holzes vorkäme, sie dem Durchstecher entgegenwirken. 7) machen sie Frösche, Schnitte, Ritzen. Dies sind Einschnitte in das Pergament oder Leder, womit am unteren Theile der Windlade die Canzellen verspundet (belebert) sind. Erhält eine Canzelle von ihrer Nachbarin so viel falschen Wind, daß dieser einen Durchstecher erzeugt, so wird ihre Belederung um so weit aufgeschnitten, als nöthig ist, den Wind um so viel zu schwächen, daß er keine Pfeife mehr anblasen kann. 8) sie erweitern die Aufschnitte der durchstechenden Pfeifen um so viel, daß sie vom falschen Winde nicht mehr angeblasen werden können, und endlich 9) schrauben sie die Stöcke möglichst fest auf, wodurch aber das Regieren der Registerzüge, zum Nachtheile der Parallelen und des Registerwerkes, sehr erschwert wird. — Die Fehler sub 2 bis incl. 7 werden gefunden, wenn man bei geöffneten Sperrventilen, abgestoßenen Registern und niedergetretenen Bälgen sämmtliche Tasten, vermöge einer oder zweier Leisten, niederdrückt und ein Zischen des Orgelwindes gehört wird, die Bälge in der Zeit des Niederdrückens auch schneller als außerdem laufen. Die Durchstecher sub 7 insbesondere, wenn durch die ganze Tastatur mit einer leicht ansprechenden Stimme zwei solche Tasten zugleich angegeben werden, zwischen deren Canzellen sich eine dritte befindet (ob dies Angeben der Tasten durch ganze Töne oder durch große Terzen, oder wie sonst noch, geschehen muß, ist aus dem Stande der Pfeifen zu ersehen); ad 8) durch ungleiche Intonation, weil ein hoher Aufschnitt einen stumpferen Ton als ein niedrigerer giebt; ad 9) an dem schweren Aufzug des Registerzuges.

Durchziehen — die Töne, eine bei Blas- und Streichinstrumenten übliche Spielmanier, bestehend in dem kaum merklichen Uebertragen und Verschmelzen eines sich langsam fortbewegenden Tones in den und mit dem zunächst darüber oder darunter liegenden folgenden. Auf Blasinstrumenten geschieht dies, wenn man (beim Durchziehen in einen höheren Ton) den Finger nach und nach von dem Tonloche wegziehet, oder (beim Abwärtsziehen) das Tonloch von der Seite her nach und nach bedeckt. Auf Streichinstrumenten wird der Durchzug (wie jenes Durchziehen der Töne auch wohl heißt) bewirkt durch das langsame, schleppende Fortbewegen des

Fingers auf der Saite, auf- oder abwärts. Beim Gesange ergiebt es sich von selbst, auch ist es hier am leichtesten auszuführen; auf keine Weise aber auf Clavierinstrumenten, zu denen wir in diesem Falle auch die Orgeln rechnen. Aufwärts ist das Durchziehen gewöhnlich mit einem, gleichen Schritt gleichsam haltenden, crescendo, abwärts mit decrescendo verbunden. Gut ausgeführt kann es von ergreifender Wirkung seyn; doch auch nur dann, im anderen Falle artet es gar leicht in ein unangenehmes Heulen aus. Am häufigsten findet es nach Fermaten statt, wo — wenn Zeit genug dazu da ist — der Durchzug durch das ganze Intervall einer Terz geschehen kann, wie z. B. in



größere Zwischenräume damit auszufüllen ist jedoch ganz zweckwidrig und nicht selten unerträglich. Je kleiner dieselben im Gegentheile sind, mit desto größerer Leichtigkeit nicht allein, sondern mit desto weit vortrefflicher Wirkung kann er, der Durchzug, ausgeführt werden; nach Fermaten z. B., auf welche ein Harmoniewechsel folgt, als in:



bei der Folge von halben und ganzen Tönen. ff.

Durchzug, s. den vorhergeh. Artikel.

Dur-Tonart, s. Tonart.

Dur-Tonleiter, s. Tonleiter.

Dusanbaß, eine veraltete Orgelstimme, stand nach Prätorius p. 165 mit 16′ Ton in einer Orgel zu Lübeck. Ihr Character ist bei ihm und auch sonst nirgends angegeben.

Duscheck, Franz, geboren 1736 zu Chothiebrad im Königgrätzerkreise Böhmens. Seine Eltern, arme Bauersleute, hatten keine Hoffnung, den armen, verwachsenen Knaben jemals zur Feldarbeit verwenden zu können; um dessen schöne Stimme und besondere Neigung zur Musik bekümmerte sich Niemand. Wohl erkannte aber diese vielversprechenden Anzeichen der menschenfreundliche Gutsbesitzer, Graf Johann Carl v. Spork; auf sein Verwenden nahm ihn der Hofcomponist Wagenseil in Wien als Zögling an, und nach wenig Jahren ging er aus dessen Schule als kunstgebildeter Pianist hervor, daß er von nun an, bis zu seinem Tode, welcher am 12. Februar 1799 erfolgte, in Prag zu den geachtesten, am meisten gesuchten Claviermeistern gehörte. Zu seinen eminenten Vorzügen konnte man weniger eine glänzende Bravour zählen, als vielmehr die zweckmäßigste Fingersetzung, Leben, Gefühl, Wärme, Zartheit, Delicatesse, Geschmack und seelenvoller Ausdruck; wahrhaft schätzbare Eigenschaften, welche er auch einer großen Reihe von Schülern, worunter Vincenz Maščeck und Wittaseck obenan stehen, einimpfte. — D. hatte das Vergnügen, alle fremde Künstler bei sich zu sehen, die des liberalsten Empfanges versichert seyn durften; auch Mozart, der kindlich ihn liebte, war, so oft er in Prag verweilte, sein Haus- und Tischgenosse; unter seinem Dache gingen „Don

Giovanni" u. „Titus" zum unsterblichen Leben hervor, und für des „lieben Papa's" Gattin, Josepha, geb. Hambacher, die stets angenehme Wirthin und ausgezeichnete Sängerin, setzte jener die herrliche Arie in Es mit obligatem Pianoforte. — D. componirte meistens nur für seine Eleven; viele seiner Concerte, Sonaten, Variationen u. dergl. sollten ihrer Gemeinnützigkeit wegen nicht in Vergessenheit gerathen. Auch Sinfonien, Trio's, Quartette, Gesänge, Solostücke, characteristische Tongemälde ꝛc. sind von seiner Arbeit bekannt. — d.

Dussek, Johann Ludwig*), gebürtig aus Haslau in Böhmen um 1760, gestorben 1812, einer der talentvollsten Pianofortespieler und Componisten für sein Instrument. Er begann seine musikal. Laufbahn als Harmonicaspieler; und die Wahl dieses feinsinnlichsten Instruments, dem der leiseste Hauch der Töne bis zu schrillender, nerveneinschneidender Steigerung, ein Glockenklang, süßer als Flöten, fast unkörperlich wie Luft, hinziehend wie der sanfteste Bogenstrich, eine Fülle in einander verschwebender Harmonien, — zu Gebote steht, um die tiefste Sentimentalität zu wecken, dem aber nach dieser ganzen Eigenthümlichkeit heitre, lebhafte, kräftige Weisen weder zusagen noch gelingen — scheint ebensowohl aus dem Grundcharacter des Künstlers hervorgegangen, als für denselben nährend und bestärkend gewesen zu seyn. 1786 begab sich D. nach Paris, von da nach London, wo er 1796, in Verbindung mit Corri, eine bedeutende Musikhandlung und Notenstecherei anlegte. 1800 kehrte er nach Deutschland zurück, nahm seinen Aufenthalt erst in Hamburg, dann in Berlin und wurde hier des Prinzen Louis Ferdinand von Preußen eng verbundener Kunstfreund. Es mag wohl seyn, daß der Prinz dem Musiker an Talent, wenigstens an Großsinnigkeit und Hoheit der Empfindung überlegen gewesen, der Musiker aber dem geistreichen Dilettanten manche technische Hülfe geleistet hat. Wenigstens, wenn auch das bestimmtere Verhältniß beider ausgezeichneten Männer bei widersprechenden Angaben der Zeitgenossen nicht ganz klar vor uns liegt, ist ein gegenseitiger Einfluß beider auf einander nicht zu bezweifeln, geht sogar aus beider Werken hervor, und wird dem Prinzen wohl mehr, als dem Künstler zu Statten gekommen seyn, da das Technische sich eher mittheilen läßt, als das Geistige. Wer aber Prinz Louis's edelsinnige Werke kennt, wird seinem Freunde jeden Einfluß, jede Mitwirkung zu einem wahren Verdienst anrechnen. — Nachdem der Prinz bei Saalfeld 1806 geblieben, trat D. in ein Verhältniß als Hof- oder Hausmusiker zu dem Fürsten von Ysenburg, lebte in ähnlicher Weise später bei dem Fürsten von Benevent in Paris und starb da 1812. — Zeitgenossen rühmen sein ungemein ausgebildetes, edles und ausdrucksvolles, großartiges Spiel, und seine eigenen Compositionen geben über die technische und geistige Richtung desselben hinlängliche Auskunft. Sein Aufenthalt in London sowohl, als bei dem Prinzen Louis gab nun selbst seinem Clavierspiele von außen her eine, wiederum seinem Character entsprechende und ihn vollendende Richtung. An beiden Orten fand er sich nämlich an englische Flügelfortepiano's gewiesen, und gar Prinz Louis, der sich allmählig ihrer 13 hatte verschreiben lassen, soll (wie uns kunstgebildete Männer aus seiner Umgebung erzählt haben) sich von keinem andern Instrumente befriedigt gefühlt haben. Wer aber englische Flügel kennt und mit anderen,

*) Hieß, mit seinem folgenden Bruder Franz Joseph, eigentlich Dussik, wie sich auch ihr Vater, Johann, Organist zu Tschaslow oder Czaslau (Haslau) und einer der besten Orgelspieler seiner Zeit, nannte und schrieb. Anm. d. Red.

z. B. Wienern vergleicht, dem kann nicht entgehen, wie ihnen, bei mancherlei Vorzügen, eine gewisse unüberwindliche Einseitigkeit eigen ist, die sich leicht des Spielenden, sogar wider seinen Willen, bemeistert, geschweige wenn sie verwandte Gemüthssaiten berührt. Der Klang des englischen Flügels, fast dem Clarinettenton ähnelnd, ist nämlich so voll und fortklingend, so mächtig und so bestimmt in sich abgeschlossen, daß er das Ohr ganz ausfüllt, daß er Ohr und Sinn gleichsam gefangen nimmt und festhält. Keineswegs ist dies von anderen Instrumenten, z. B. den Wiener Flügeln, zu sagen, die in dem Ungesättigtern ihres Klanges, in dem Minder-Nachhaltigen, kurz eben in ihrer minderen Bestimmtheit, der Fantasie freieres Spiel lassen, während der Character der englischen Flügel seine Ausbildung durch die höchst sentimental, aber wieder einseitig wirkende Verschiebung (una corda) und durch den tiefen Fall seiner Tasten erhält, der fast keinen andern Vortrag zuläßt, als ein Legato in breiten Massen und Lagen, voll einer großsinnigen, edlen und zarten Sentimentalität. Mit diesem Worte, das sich schon wieder fast absichtslos einschleicht, glauben wir den Grundzug des Dussek'schen Characters ausgesprochen zu haben, wie sich derselbe in seinen zahlreichen Arbeiten (meist Instrumentalstücken) offenbart und, besonders in seinen Compositionen für das Pianoforte, immer mehr und mehr entfaltet hat. Will man von ihm eine volle und lebendige Anschauung gewinnen, so muß man mit den früheren, leichteren Arbeiten D's beginnen, und von ihnen auf die späteren, größeren und gereiften Werke übergehen, von denen hier beispielsweise nur das G-Moll-Concert und die Sonaten „Elegie harmonique sur la mort du Prince Louis-Ferdinand", „Le retour à Paris", „L'invocation" — namhaft gemacht werden. Ueberall zeigt sich neben einer tüchtigen, ausgebildeten Technik des Componisten, neben einem von Virtuosenkünstelei und Kunststücke weit entfernten Streben, das Instrument gelten zu lassen, ein edler, auf das Innerliche der Kunst gerichteter Sinn, eine Erregung, die aus der Seele zur Seele des Hörers dringen will. Man könnte, besonders von den späteren und größeren Arbeiten D's, fast ohne Uebertreibung sagen, daß sich jenes Streben in jedem seiner Themata, gewiß im Gesammtinhalte seiner meisten Werke kund giebt. Aber eben so unverkennbar ist durch alle hindurch jenes Hingegebensеyn in weichere Empfindung, in eine das Herz schwellende, nicht aber stärkende Gefühlsweise eines Geistes, der weder durch ein reicheres Ideenleben, noch durch wichtige, aufregende Lebensverhältnisse, noch durch Aufgaben von außen (von Kirche oder Theater her ꝛc.) aus seinem Brüten und weichen Sinnen hervorgerufen, zu höherem, kühnerem Schwunge geweckt worden. Auf einen solchen Geist konnte nun das Instrument, in dessen Klang- und Spielweise er sich eingewohnt hatte, nicht anders, als einen entscheidenden Einfluß üben. Weite, wohlklingende Lagen der Accorde; eine besonders an Durchgängen und namentlich an chromatischen Durchgängen und Durchgangsaccorden reiche, oft unleugbar überladene und mit dergleichen Mitteltinten bis in das weichste Verschwimmen ausgemalte Harmonie; hiermit eng verbunden eine reiche, stets weiche, oft enharmonisch geführte Modulation, die vorzugsweise den Wechsel der entfernteren Kreuz- und Be-Töne liebt; vielfache Verdoppelung in den Accorden, aus denen dann, characteristischer, Verdoppelungen ganzer Sätze, besonders in der Weise von Clarinett- und Hornsätzen, hervorgehen; weitgeführte, vollklingende, meist mehrstimmige, ruhig und sanft geführte Figurirungen und Passagen, sehr viel Triolen; die Melodie, wo sie einstimmig erscheint, mit weitgeschwungenen Läufen u. dergl.

verziert und ausgefüllt: — dies sind ungefähr die characteristischen Züge, die im Einzelnen sich bei vielen Claviercomponisten wieder finden, in so reichem Vereine und so steter Verbindung aber nur an der Physiognomie D's (und eines berühmten Tonsetzers unserer Tage, so wie einige Nachahmer Beider), und die nur bei ihm sich mit jedem Gedanken, mit jeder ersten Intention möchte man sagen, so einheitsvoll, so untrennbar verbunden haben, wie der Körper sich seiner Seele. — Daß diese Gefühls- und Darstellungsweise zu einer Manier geworden, daß sie Monotonie über das Ganze verbreitet, ist nach obigen Andeutungen nicht zu verkennen. Eben in den letzten Werken, z. B. den oben genannten Sonaten, einer aus Es (op. 44), einigen vierhändigen heiterern Klanges, ist sie zur vollen Reife gelangt, und man gewahrt, wie unter dem Einfluß dieser Alles durchdringenden, jedes Einzelne dem Uebrigen ähnlich machenden Bildungsmanier der Fluß der Composition in der Ueberlast des Körperlichen so gehäufter Töne gleichsam wie erkaltende Lava sich fortschiebt, — wie, bei einer fast überall gelungenen, nur öfters zu ebenmäßigen Gliederung im Innern, die Composition gleichsam ohne Abschnitte, ohne fühlbare Gruppirung, rhythmisch fast unterschiedlos, eine breite Lage über die andere, sich hinschiebt. Wenn sich nun das Benachtheiligende, auf die Dauer Langweilende dieser Schreibart nicht ableugnen läßt, und schwerlich Jemand, der mit Beethovens, C. M. v. Webers u. a. Clavierwerken bekannt ist, mehrere Dussek'sche Werke hintereinander mit gleich aushaltendem Antheil durchgehen wird, so verdient doch D. wegen des ungemein reichen Inhalts an einzelnen Schönheiten, an innig empfundenen Sätzen, und wegen der edlen, großsinnigen Haltung, die jene Monotonie oft ganz vergessen macht, wenigstens in seinen Hauptwerken bei allen gebildeteren Kunstfreunden fortzuleben. — Es scheint das unvermeidliche Schicksal jedes Virtuosen (dem nämlich seine Virtuosität, sein Instrument, Hauptzweck geworden), daß seinen Compositionen sich eine Manier aus dem Werke seiner Hände, aus seinem Instrumente und dem Umgange mit ihm, anhänge. So ist es auch D. ergangen, und wir werden uns um so leichter in das, was bei ihm Manier ist, ergeben, wenn wir erst herausgefunden, wie viel Edles und Sinniges hinter dieser Verschleierung verborgen liegt. Zu einsam würden die Hallen der Tonkunst, wollten wir anders, strenger — und man kann eben sowohl sagen, unkünstlerischer, als inhumaner — verfahren, und nur den Spitzen, den Gipfelpuncten, in denen sich eine ganze Zeit, eine ganze Richtung culminirt, unser Schauen zuwenden. Am wenigsten ist dergleichen Abstraction dem Künstler erlaubt; und gewiß wird kein Clavierspieler und kein Tonsetzer für Clavier D's Werke ohne reichlichen Gewinn durchstudiren; was ihm gelungen u. was er verfehlt, Beides wird lehrreich, jenes erfreuend, dieses daneben zu verschmerzen seyn. ABM.

Dussek, Madame, Gattin des Vorhergehenden, s. Corri.

Dussek, Franz Joseph, Bruder des Johann Ludwig D., aber bei Weitem weniger bedeutender Künstler, lebte zu Mailand, und gab hier mehrere kleine Sachen, als Trio's, Sonaten ꝛc. für Flöte und Clavier heraus, die jedoch nicht so viel Theilnahme fanden als seine Gesangscompositionen, bestehend in Liedern aller Art, Romanzen, Canzonen, auch einigen größeren Balladen ꝛc. Weiteres ist über ihn nicht bekannt geworden, der Kunstgeschichte indessen auch nicht zum Nachtheil.

Dutillieu, Pierre, geboren zu Lyon 1765, wurde in einem neapolitanischen Conservatorium erzogen, kam beiläufig um 1790 nach Wien,

wo er sich mit der beliebten Sängerin Irene Tomeoni verehelichte, und vielleicht auch aus dieser Rücksicht eine Anstellung als Theater-Componist erhielt. Seine, lange schon wieder vergessenen, Opern sind: „il triomfo d'amore"; „gli sposi in cimento"; „gli accidenti della villa; „la superba corvetta"; — ferner die Ballette: „Antigone ed Enone"; „i Curlandesi"; „Maggia contra Maggia"; „Arminio"; „die Freiwilligen"; „der Jahrmarkt"; „die Macht des schönen Geschlechts; — von mehreren sind einzelne Arrangements gedruckt. Auch Violin-Duette, Trio's, Concerte, Arietten, Romanzen, Canzonetten, u. s. f. schrieb D., die alle aber kein großes Glück machten, und in jüngerer Zeit daher auch den Verlegern nach und nach die Lust zum weiteren Drucke benahmen. 18.

Duvernoy, zwei Brüder, Charles und Frederic, beide bei der großen Oper zu Paris angestellt, dieser, der ältere, als Horniſt, jener als Clarinettiſt. Die Blüthezeit des Frederic fällt mehr in die beiden letzten Decennien des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er für den ausgezeichnetsten Horniſten ganz Frankreichs galt, und er wirklich auch eine solche eminente Kunst auf seinem Instrumente entwickelte, daß einst am 6. August 1788, als er neben Michault im Concert spirit. zu Paris blies, einer der Zuhörer vor Entzücken laut ausrief: „Das ist keine Musik von Menschen gemacht, sondern von Engeln!" — Weniger berühmt ist als Clarinettvirtuos Charles; eben so steht derselbe auch seinem Bruder als Componist noch nach, obgleich beide, Ch. u. F., als Virtuosen wie als Componisten den großen Ruf mit Recht verdienen, den sie sich durch ihre vieljährigen Leistungen im In- und Auslande wohl erworben haben, und der ihnen auch noch lange nachfolgen wird, wenn sie längst das Gebiet der Kunst verlassen haben werden, welchen betrübenden Augenblicken wir, ihres immer mehr herannahenden hohen Alters wegen, jetzt vielleicht bald entgegensehen müssen. Frederic schrieb besonders viele Duo's für Horn und Pianoforte, 2 Hörner, und Horn und verschiedenen anderen Instrumenten, die die zweckmäßigsten Uebungen für angehende Horniſten darbieten. Außerdem auch einige Sinfonien, Trio's, Quartette, Variationen, und mehrere Concerte für Horn. Schätzenswerther jedoch als alle seine practischen Werke sind seine beiden theoretischen: „Méthode p. le Cor, suivie de Duos et Trios" (Paris bei Schlesinger, und Leipzig bei Breitkopf und Härtel), und „Méthode p. le Cor" (franz. und deutsch, Offenbach bei André), die vor Dauprat's ähnlichem Werke wenigstens die besten Hornschulen waren, welche man hatte, und auch jetzt noch, neben jenem, ihr wohlverdientes Ansehen zu behaupten wissen. — Charles schrieb ebenfalls mehrere Duette, Terzette und Quartette für die Clarinette und verschiedene andere Instrumente, auch einige Concerte, unter denen besonders das in B-Dur hervorzuheben ist. Im Uebrigen glauben wir ihren Werth schon oben ausgesprochen zu haben. — Neuerer Zeit hat sich auch ein Pariser Claviervirtuos, Namens J. B. Duvernoy, als der Beachtung nicht unwerth hervorgethan. Wahrscheinlich ist es ein Sohn des obigen Frederic D.; Zuverlässiges jedoch hierüber mitzutheilen, sind wir außer Stande. Als Componist hat derselbe schon nahe an 60 kleinere und größere Werke für sein Instrument herausgegeben. Die neuesten, uns bekannten davon sind: „Fantaisie sur la Barcarole de Fra Diavolo" (op. 42, Mainz bei Schott), „Fantaisie sur un motif favori du Serment d'Auber" (op. 54, ebend.) und „Fantaisie sur la Ronde du Prè aux clercs" (op. 56, ebend.). Wie alle seine früheren, so sind auch diese nichts anderes, als leicht gehaltene Unterhaltungsstücke, und solchen Clavierspielern gewiß willkommen, die eben

erst über die vorzüglichsten Nothwendigkeiten der Schule hinaus sind, und sich mit häuslichem Spielen ergötzen wollen. Die einzelnen Sätze, die jedoch mehr etwas Rondo- als Fantasien-Artiges haben, sind hübsch mit einander verbunden. Die oben erwähnten übrigen Werke dieses D. bestehen in Rondo's, Variationen, kleinen Sonaten u. dergl. mehr, und auch manche Nummer befindet sich darunter, die ein geschickter Lehrer zweckmäßig bei seinem Unterrichte anwenden kann. A.

Dux, s. den Art. Führer.

Dux. Gerber führt in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon zwei Contrapunctisten dieses Namens an. Der eine hieß Benedictus, und blühte in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Aus seinem Werke: „Harmonien über alle Oden des Horaz für drei und vier Stimmen, der Ulmer Jugend zu Gefallen herausgegeben, zu Ulm 1539", schließt Gerber, daß er wahrscheinlich hier als Lehrer angestellt gewesen sey. Nach Hans Walthers Cantionalen, unter welchen sich viele Melodien von diesem B. D. befinden, gehört er auch zu den ältesten bekannten Choral-Componisten. Vergl. auch Gesneri Bibl. univ. — Der zweite, Philippus D., dessen Lebenszeit nicht bekannt geworden ist, zum spätesten aber in den Anfang des 17ten Jahrhunderts fallen muß, weil Sander schon in seinem Werke „de Scriptor. Flandr." 1640 von ihm erzählt, war aus Flandern gebürtig, und schrieb mehrere fünf- und sechsstimmige Madrigalen. Weiter ist von ihm nichts bekannt.

Duyschot, zwei Orgelbauer, R. B. und J., wahrscheinlich Vater und Sohn, lebten gegen Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts in Holland. Ersterer bauete unter anderen 1683 bis 1686 die Orgel in der Westerkirche zu Amsterdam mit 38 Stimmen, 3 Manualen und Pedal, und 8 Bälgen. Vorher (1666) hatte er die große Orgel in der Neuen-Kirche zu Amsterdam mit einem dritten Claviere und 13 Stimmen vermehrt, so daß dieselbe jetzt in 3 Manualen und Pedal 43 Stimmen enthält. — Der Jüngere, den wir für Jenes Sohn halten, bauete unter anderen die Orgel in der französischen Kirche zu Delft (1696) mit 18 Stimmen, 2 Manualen und Pedal; ferner das 16füßige Werk in der Neuen-Kirche zu Gravenhagen (1702), und ein 8füßiges von 13 Stimmen (1712) in der reformirten Kirche zu Zaandam. W.

Dynamik ist in der Nägeli'schen Gesangmethode die Lehre von den Modificationen der Töne nach Stärke und Schwäche. S. Portamento und Undulation.

Dzondi, Carl Heinrich, Dr. und Professor der Medicin an der Universität zu Halle, starb daselbst am 1. Juni 1835 an den Folgen eines Schlagflusses. Die weitere Geschichte dieses auf dem Gebiete der Medicin sehr verdienten und berühmten Mannes gehört nicht hieher. Merkenswerth jedoch ist er für den Musiker, und namentlich für den wissenschaftlichen Sänger und Gesangslehrer, wegen des Streites, den er mit Gustav Nauenburg über die Organisation der Schallmündungen in der Leipz. allg. musikal. Zeitung Jahrg. 1831 und 1832 u. a. a. O. führte, und von dessen Resultaten sich das Nähere unter dem Artikel Nauenburg findet; um so mehr, als dieser Streit seiner Seits auch ein besonderes Werk hervorrief („die Functionen des weichen Gaumens beim Athmen, Sprechen, Singen, Schlingen ꝛc. mit 11 Abbildungen in Steindruck, Halle b. Schwetschke und Sohn 1831. 4."), welches um des behandelten Gegenstandes willen zur musikal. Literatur gerechnet werden muß.

E.

E. In unserm modernen Tonsysteme wird mit dem Buchstab E — e, dem fünften unsers deutschen Alphabets, zunächst auch die fünfte Saite der diatonisch-chromatischen, oder der dritte Ton der diatonischen Tonleiter bezeichnet, nämlich von c an, das als Grund- oder Anfangston unsers musikalischen Alphabets gilt. In der Guidonischen Solmisation hieß dieser Ton (e) mi oder auch e la mi, je nachdem nämlich das Hexachord anfing von c oder g; im ersteren Falle traf den Ton e die Sylbe mi, im letzteren die Sylbe la. Im Hexachord von f fehlte der Ton e ganz, oder war wenigstens keine Sylbe dazu vorhanden, weil das Hexachord Anfangs nur aus sechs Tönen bestand. S. Alphabet und Solmisation. — Das mathematische Verhältniß des Tones e (in dem jetzigen Tonsysteme) ist zu c $^4/_5$, d. h. die Länge seiner Saite beträgt $^4/_5$ von der Länge der Saite c, die analog als Prinzip aller mathem. Intervallen-Berechnungen angenommen wird, weil bei der herrschenden Stimmung derselbe zu diesem eine vollkommen reine Terz ausmachen muß. S. Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. — In der Buchstabenschrift wird der Ton e der verschiedenen Octaven durch E = Contra e, E = e der sogenannt tiefen oder großen, e = e der kleinen, ē = e der eingestrichenen, ē̄ = e der zweigestrichenen, ē̿ = e der dreigestrichenen, ē̿̄ = e der viergestrichenen ꝛc. Octave bezeichnet.

Ebeling, Christoph Daniel, geb. 1741 zu Garmissen im Hildesheimschen, studirte zu Göttingen 1763—1767 Theologie, besonders Kirchengeschichte und Exegese, aber eben so sehr beschäftigte ihn die politische Geschichte, die classische Literatur der Griechen, Römer und Engländer, und das Studium der schönen Wissenschaften und Künste, dem zu Gefallen er endlich die Theologie ganz aufgab. Seine mit auf die Welt gebrachte Hartnäckigkeit, die in späteren Jahren in eine gänzliche Taubheit überging, mochte zu diesem Entschlusse auch das Ihrige beitragen. 1769 ward er Lehrer an der vom Commerzienrath Wurm zu Hamburg gestifteten Handlungsacademie, was ihn in die Nähe Klopstock's führte, der ihn um seiner mannigfachen Kenntnisse willen sehr werthschätzte, und mit dem zusammen er um 1782 auch das schwere Geschäft einer Uebersetzung des Textes von Händel's „Messias" vollbrachte; er besonders vermöge seiner gründlichen Kenntniß der englischen Sprache und der musikalischen Kunst, wovon er auch schon früher, 1772, durch die Uebersetzung von Burney's „Tagebuch einer musikalischen Reise" die erfreulichsten Beweise gegeben hatte. 1784 ward er zum Professor der Geschichte und der griechischen Sprache am Hamburger Gymnasium ernannt, und späterhin auch erhielt er die Oberaufsicht über die dortige Stadt-Bibliothek. Beiden Aemtern stand er bis an seinen Tod (30sten Juni 1817) rühmlichst vor. Die vorhandenen Zeugen von seiner literarischen Thätigkeit sind zwar an Zahl nicht sehr groß, so unermüdet er auch arbeitete. Die Schuld davon trägt einzig wohl sein immerwährendes Streben, seinen Werken stets die möglichst erreichbare Vollkommenheit zu geben. Daher ist denn aber auch Alles, was er vollendete, ein wahres Meisterstück. Seine commerziell-pädagogischen und geographischen Schriften, die besonders über Amerika das Beste enthalten, was man jetzt besitzt, gehören nicht hieher. Sowie aber in diesen, arbeitete er auch in verschiedenen musikalischen Fächern für fast alle gelehrten Zeitungen Deutschlands, denn überall stand er in dem

Rufe eines Mannes, der mit seinen, durch den cultivirtesten Geist sich erworbenen, Verdiensten in mehreren Wissenschaften auch die gründlichste Kenntniß und den reinsten Geschmack in der Musik verbinde. In die Hamburgischen Zeitungen lieferte er mehrere gründliche musikalische Recensionen, die für ein Muster der diesseitigen Kritik gelten; dahin auch den „Versuch einer auserlesenen musikalischen Bibliothek", den Gerber schon bei der Abfassung seines alten Tonkünstler-Lexikons vielfältig benutzte. In seinen jüngeren Jahren, 1767, schrieb er für das Hannöver'sche Magazin einen Aufsatz „Ueber die Oper", und eine kurzgefaßte „Geschichte der Oper", als besonderen Theil seiner „Geschichte der deutschen Dichtkunst"; und für das Hamburger Unterhaltungsblatt (Bd. VIII.) eine deutsche Uebersetzung des „Essai sur l'union de la Poesie et de la Musique" von Chastelaux, die auch Hiller in den 4ten Band seiner musikalischen Nachrichten aufnahm. Merkwürdig ist die 9—10,000 St. starke Landkarten-Sammlung, und die große, in allen Fächern reiche Bibliothek, in der 3900 Bände allein Amerika betreffen, welche er hinterließ, und die jetzt Eigenthum der Harward-College zu Boston ist.

Ebeling, Johann Georg, geboren zu Lüneburg um 1620, war um 1662 Musikdirector an der Hauptkirche und Schulkollege an St. Nicolai zu Berlin, seit 1668 aber Professor der Musik am Gymnasio Carolino zu Stettin, wo er 1676 starb. Von seinen Werken, die sehr zahlreich gewesen seyn sollen, können jetzt noch genannt werden: Archaeologiae Orphicae, sive antiquitates musicae" (Stettin 1657. 4. reichen nur bis zum J. d. W. 3920 und sind unbedeutend); ein Clavierconcert; zwei Hefte „Paul Gerhard's geistliche Andachten in 120 Liedern mit 4 Singstimmen, 2 V. und Generalbaß" (Berlin 1666 und 1667); und dieselben im Clavierauszuge (ebend. 1669). Die bekannteste Melodie von ihm ist die zu dem geistlichen Liede „Warum sollt' ich mich denn grämen" ꝛc., welches in vielen Gegenden auch zum Kirchenliede erhoben ist. Lwe.

Ebell, Heinrich Carl, geb. am 30. December 1775 zu Neu-Ruppin, verlor seinen Vater, der daselbst Kämmerer war, schon in seinem dritten Lebensjahre und verdankte daher seine erste Ausbildung seiner Mutter, Schwester des Generallieutenants von Günther, einer an Geist und Herz gleich ausgezeichneten Frau. Während seines Besuchs des dortigen Gymnasiums, auf welchem er sich zum Studium der Jurisprudenz vorbereitete, konnte er nur in den Nebenstunden Musik üben, für die er von seiner frühesten Kindheit an sehr viel Empfänglichkeit zeigte. Gleichwohl brachte er es durch Fleiß schon damals darin so weit, daß er sich, außer manchen Kleinigkeiten, sogar mit einer Sinfonie in der Composition versuchen durfte, die durch Reinheit im Satze und richtige Stimmführung sich auszeichnete. Diese frühzeitigen Versuche mögen denn auch wohl das Hauptmittel zu der eminenten Fertigkeit im musikalischen Denken gewesen seyn, die man später an ihm bewunderte. Auf der Universität zu Halle, welche er 1795 bezog, fand sein vorherrschendes musikalisches Talent besonders reichliche Nahrung durch Türk's Vorlesungen und Concerte. Auf den Rath dieses Meisters studirte er für sich die Werke Seb. Bach's, Rolle's Oratorien, Händel's und Mozart's Partituren, Kirnberger's „Kunst des reinen Satzes", Marpurg's „Temperatur" u. A., und bildete sich dadurch zu einem der achtbarsten Theoretiker neuerer Zeit. 1797 ging er als Auscultator nach Berlin, wo der freundschaftliche Umgang mit Reichardt von besonders wohlthätigem Einflusse auf sein ferneres musikalisches Leben u. Treiben war, u. ihn namentlich antrieb, nun auch in der practischen Composition noch weiter thätig zu seyn.

So schrieb er dort die Opern: „Der Schutzgeist" (4 Acte, 1798); „Selico und Borissa", von Kinderling (4 Acte); „Le Deserteur", und „Melida"; ferner das Oratorium „Die Unsterblichkeit", das er der Königin von Preußen widmen durfte; 2 Sinfonien in Es und C; 2 Concerte für Waldhorn (dem Kaiser von Rußland dedicirt); „Musikalische Unterhaltungen am Clavier"; 14 Hefte „Parthien für Blasinstrumente"; Lieder mit Begleitung des Pfte.; und den Monolog der Thekla aus Schiller's „Wallenstein's Tod" für eine Singstimme mit Begleitung des Pfte. (ein Meisterstück hinsichtlich des Gesanges und der Declamation). Der außerordentliche Beifall, den alle diese Erstlinge seiner Muse erhielten, überredete ihn, die juristische Laufbahn zu verlassen und sich ganz der Musik zu widmen. Dazu war ihm sein Freund Reichardt gern behülflich, indem er ihn der Breslauer Theaterdirection an Tuscheck's Stelle zum ersten Musikdirector empfahl. Als eigenen Empfehlungsbrief schickte er eine neue Oper, „der Bräutigamsspiegel", nach Breslau, die den lebhaftesten Beifall erhielt, und ihm im Juni 1801 das Anstellungsdecret erwarb. Die Verdienste hier alle aufzuzählen und zu würdigen, welche E. sich in seinem neuen Amte, das er am 28sten September gen. J. antrat, um den Zustand der Oper in Breslau erwarb, wäre zu weitläuftig; es genüge die Versicherung, daß die Mängel, an welchen jene zu seiner Zeit litt, durchaus nur in pecuniären Verhältnissen ihren Grund hatten und ohne seine große Stütze noch verderblicher gewirkt haben würden. Von 1801 bis 1803 componirte er: 2 Rhapsodien aus einem größeren Werke, von Kinderling gedichtet; eine Trauercantate von Heidemann; eine andere zur Begräbnißfeier der Sängerin Distel; die Oper „das Fest der Liebe"; die vollständige Musik zum Trauerspiele „Larnassa"; Cantate zu einer Geburtstagsfeier; Chor zu den „Hussiten vor Naumburg"; 3 Quartette für Blasinstrumente; das Singspiel „die Gaben des Genius" (fiel der Armseligkeit des Textes wegen durch); 2 Cantaten „Wiedersehen" und „Lob der geselligen Freude"; 2 Romanzen mit Begleitung des Pfte.; einige Arien und mehrere kleinere Clavierstücke. Gewiß eine Thätigkeit in der Composition, von der sich die Kunst das Höchste hätte versprechen dürfen, und dennoch war ein Mißverhältniß mit seiner Direction drückend genug für ihn, daß er nicht hätte (1803) seinen Abschied nehmen und ins Geschäftsleben zurückkehren sollen, in das ihn jedoch die glühendste Liebe für seine Kunst unablässig wieder zurückbegleitete. So ward er zu Anfange des Jahrs 1804 supernumerärer Secretär bei der Kriegs- und Domänenkammer zu Breslau. Das Erste, was er für das weitere Gedeihen der Kunst, und insbesondere in der Breslauer Musikwelt, that, war die Bildung eines Vereins ausgezeichneter, wissenschaftlich und musikalisch gebildeter Männer zur gegenseitigen Belehrung über theoretisch-musikalische Gegenstände. Am 30sten August 1804 hatte dieser Verein, der sich den philomusischen nannte, seine erste Versammlung. Unter den Abhandlungen, welche derselbe von Seiten Ebell's hervorrief, sind die merkenswerthesten: „Freimüthige Bemerkungen über die Abt Vogler'sche Terminologie in seinem Handbuche zur Harmonielehre ꝛc." (ein mit vielem Fleiße und eminentem Scharfsinne abgefaßtes Werkchen); „Was könnte von Seiten des Staats für die Cultur der Tonkunst gethan werden, und mit welchen Mitteln?" und „Freimüthige Bemerkungen über die Oper auf dem Breslauer Theater"; vieler anderer geistreicher Aufsätze nicht zu gedenken, die von den übrigen Mitgliedern des Vereins, wenn gleich nur der Mehrzahl nach Dilettanten, abgefaßt und größtentheils veröffentlicht wurden, und besonders auf die Kunstansicht und den Geschmack der zwei bedeutendsten Tonkünstler Breslaus, Schna-

bel's und Berner's, von unverkennbar großem Einflusse waren. Die Kriegsunruhen riefen E. zu mehrfach anderer Thätigkeit im Dienste des gestrengen Mars und lösten somit den Verein auf. Im October 1807 trat er als wirklicher Regierungssekretär wieder in ein beständigeres Geschäftsleben, und damit begann denn auch eine neue Epoche für seine künstlerische Thätigkeit. Er lieferte practische Musikwerke, deren innerer Gehalt ihn unter die achtbarsten Componisten Deutschlands reihen: die Oper „das Fest im Eichthale" (1807 in Breslau, und 1812 in Dresden mit Beifall aufgeführt); das Singspiel „der Nachtwächter" (von Schüler und Bürde); das pantomimische Pas de deux „der Abschied"; die Oper „Anacreon in Jonien"; die Cantate „Preis der Tonkunst"; Gesang zur Einweihung eines Gartensaals; ein anderer zur Vermählungsfeier des Grafen Matuschka; eine große Sinfonie (D-Moll, A-Dur und wieder D-Moll); 2 concertirende Polonaisen für Violine mit Orchesterbegleitung; Variationen über Himmels Arie „Hebe, sieh in sanfter Feier ꝛc." mit Orchesterbegleitung; mehrere Streichquartette und andere Instrumentalstücke. Als musikalischer Schriftsteller zeigte er sich durch seine rege Theilnahme an der Leipz. allg. musikal. Zeitung, als Critiker sowohl wie als Berichterstatter, und schrieb ferner „Ueber die Musik der Alten" (s. Wöchentl. Nachrichten über die Bresl. Bühne. 1810. Thl. 5. p. 192). Auf einer Spazierfahrt, welche er im October 1814 mit A. Romberg unternahm, und wobei die Pferde wild wurden, brach er auf die gefährlichste Weise ein Bein; vorher schon hatten ihn mancherlei Unglücksfälle betroffen; nichts desto weniger aber ruhte sein immer reger musikalischer Geist. Er schrieb eine große doppelchörige Messe, über welche Zelter in einem Schreiben an ihn das schönste Urtheil fällt (s. Hofmann's „Tonkünstler Schlesiens" p. 86), und machte den Anfang zu einer neuen Oper; doch blieb jene sein Schwanengesang, und diese unvollendet. 1816 als Regierungsrath nach Oppeln berufen, ließen ihn überhäufte amtliche Arbeiten und körperliche Leiden seine Muse ganz vergessen; keine musikalische Arbeit lieferte er von Stund an mehr; er starb nach beinahe zehnjährigen schweren Leiden, als den Folgen seines Beinbruchs, am 12ten März 1824. — Als Mensch war E. der allgemeinen Achtung würdig, deren er sich erfreute; als Musiker, und namentlich als Componist, besaß er einen seltenen Ideenreichthum, und neben vieler Kraft in der Instrumentirung, die den tief denkenden und gelehrten Künstler überall documentirt, eine überraschende Originalität. Seine Opern haben viele Mannigfaltigkeit, ohne bunt und unverständlich zu werden; in seinen Singspielen liegt eine Fülle humoristischer Gedanken und viel komisches Genie; seine Sinfonien sind voller Leben und Eigenthümlichkeit, ohne tumultuarisch oder bizarr zu werden; sein Satz ist rein; seine Melodien haben viel Anmuth, Fluß und Kraft; seine Fugen sind regelrecht, und seine Instrumentation ist angemessen reich, ohne in Ueppigkeit auszuarten, und verräth, wie die meist sehr passenden Uebergänge, Modulationen und richtigen Accente, einen vielbewanderten und verständigen Theoretiker. K.

Eberhard, Johann August, geb. 1739 zu Halberstadt, und gestorben zu Halle 1809, ein, namentlich unter den Musikern, weniger bekannter und berühmter Mann, als er es durch seine Leistungen verdient hat. Er studirte um 1756 in Halle Theologie, ward 1759 Hauslehrer; dann Conrector und zweiter Prediger an der Hospitalkirche zu Halberstadt; kam später nach Berlin zum Staatsminister v. d. Horst, durch dessen vertrauten Umgang er viel an Bildung gewann, die ihn zu einem Muster seiner Zeitgenossen machte; ward darauf Prediger bei dem Arbeitshause zu Berlin;

1774 Prediger zu Charlottenburg; 1778, an G. F. Meier's Stelle, Professor der Philosophie zu Halle; 1786 Mitglied der K. Academie der Wissenschaften zu Berlin; 1805 Geheimerrath, und endlich 1808 Doctor der Theologie. Von seinen vielen Werken sind für den Musiker, den gebildeten besonders, von großem Interesse: seine „Theorie der schönen Künste und Wissenschaften" (Berlin 1790, 3te Auflage), sein „Handbuch der Aesthetik" (Halle 1803—1805, 4 Bde.), und mehrere Aufsätze unter seinen „Vermischten Schriften" (Halle 1784—1788), wie z. B. die Abhandlung über das Melodrama (der erste Aufsatz in jener Sammlung) und eine andere: „Fragmente einiger Gedanken zur Beantwortung einer Frage über die Blasinstrumente", die man auch im Berliner musikal. Wochenblatte pag. 97. ff. findet. Auch in seiner „allgemeinen Theorie des Denkens und Empfindens" kommen viele treffliche, die Musik berührende Bemerkungen vor. Ein schöner, zierlicher Ausdruck, eine gewandte, edle Schreibart und einnehmende Redeweise, Klarheit und Popularität im Denken, angenehme Wahl und endlich auch eine sehr feine u. geistreich unterhaltende Darstellung des behandelten Stoffes — sind die Vorzüge, durch welche sich seine Schriften vor vielen anderen ähnlichen aufs vortheilhafteste auszeichnen; und wenn ein Recensent in der Leipz. allgem. musik. Zeitung, Jhrg. 1803, pag. 169 ff. und 1804 pag. 61 ff. unter anderen sein „Handbuch der Aesthetik" jedem gebildeten Musiker zum ernstesten Studium empfiehlt, so können wir ein solch' mahnendes Wort hier nur mit wohlgemeintestem Rathe wiederholen.

Dr. Sch.

Eberhardt, Franz Joseph, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts Orgelbauer in Breslau, war aus Sprottau gebürtig, und bauete unter anderen die trefflichen Werke in dem evangelischen Bethause zu Sprottau (1750) mit 40 Stimmen für 3 Manuale u. Pedal u. mit 4 Bälgen; bei den Franziskanern in Breslau (1752) mit 15 Stimmen für zwei Manuale und Pedal, und ein drittes endlich bei den Franziskanern zu Neyß (1754) mit 18 Stimmen für 2 Manuale und Pedal und mit 3 Bälgen.

Eberl, Anton, der Sohn eines reichen Kaiserl. Beamten, und vor dreißig Jahren noch einer der berühmtesten Clavierspieler und Componisten, ward geboren zu Wien am 13ten Juni 1766. Frühe schon übte er das Clavierspiel mit Fleiß, und noch nicht sieben Jahre alt trug er in Privatgesellschaften Clavierconcerte mit Beifall vor. Bei aller Liebe und Anlage zur Musik aber durfte er sich nach dem Willen seiner Eltern und Verwandten derselben dennoch nicht ausschließlich widmen; er sollte Rechtsgelehrter werden, und wirklich schon hatte er den gewöhnlichen philosophischen Cursus und den der Rechtswissenschaften absolvirt, als sein Vater auf einmal durch unglückliche Speculationen so weit um all' sein Vermögen kam, daß nicht einmal die Examinationsgebühren davon bezahlt werden konnten. Obgleich nun sehr arm, fühlte er sich doch unabhängig, u. Nichts konnte ihn mehr abhalten, zu der Kunst mit ganzer Seele zurückzukehren, mit der er sich bisher nur in gleichsam gestohlenen Augenblicken und unter allerhand Masken ernstlicher hatte beschäftigen können, denn was bis dahin von seinen Compositionen gedruckt worden war, wie z. B. die Clavier-Variationen über „Zu Steffen sprach im Traume ꝛc." und über das Savoyardenliedchen „Ascoulta Jeanette", die außerordentlich gefielen, erschien unter Mozart's Namen, wiewohl er später sein Eigenthum reclamirte. Jetzt begann er sogleich, ohne noch die mindeste gründliche Kenntniß vom Generalbaß zu haben, eine Oper, die, bald vollendet, Nachfolgerinnen hatte, unter denen besonders „die Modehändlerin" (marchande des modes) dem großen Gluck so

sehr gefiel, daß er den sechszehnjährigen Jüngling eigens aufsuchte, um ihn für das ausschließende und tiefere Studium der Musik zu gewinnen. Eine Oper, von seinem Bruder. (Johann Joseph E., starb 1772 als junger Mann, hoffnungsvoller Dichter und Componist) gedichtet, machte gleich jener viel Glück, und erwarb ihm die Bekanntschaft Mozart's, der ihn lieb gewann, und mit dessen Wittwe er nachmals eine Kunstreise durch Deutschland unternahm, auf der er seinen Ruf als brillanter Claviervirtuos für immer begründete. Bei seiner Rückkehr nach Wien fand er schon einen vortheilhaften Ruf nach Petersburg vor, und nach einem vierjährigen Aufenthalte von hier wieder 1800 in seiner Geburtsstadt angelangt, erhielt er den ehrenvollen Auftrag zu der Composition der Oper „die Königin der schwarzen Insel" (nach Wieland's Wintermährchen bearbeitet) für das Hoftheater, die leider aber nicht Effekt genug machte, um allgemein zu gefallen, so gut auch die Musik von Kennern befunden ward. Indessen beschäftigte sich E. seit der Zeit hauptsächlich nur mit seinem Instrumente, dem Claviere, das auch mehr geeignet war, seinen Ruf zu erhalten und noch weiter zu verbreiten. Opern schrieb er keine mehr. Die Variationen über ein russisches Thema mit Violoncellbegleitung, das der Kaiserin von Oesterreich zugeeignete Quartett, und die J. Haydn dedicirte leidenschaftliche Clavierſonate sind aus dieser Epoche. Nach einer zweiten Reise nach Rußland, welche er aber mehr Geschäfte halber 1803 unternehmen mußte, componirte er in Wien zwei Clavierconcerte (Es- und B-Dur, letzteres für zwei Pianoforte), welche lange Zeit zu den vollendetsten Werken dieser Gattung gezählt wurden. 1806 machte er seine zweite und letzte Reise durch Deutschland, auf der er namentlich in Leipzig, Weimar, Gotha und Mannheim große Triumphe feierte. Von der Erbprinzessin von Weimar ward ihm der Auftrag zu einer Claviercomposition im pathetischen Style. Mit der größten Liebe arbeitete er an diesem Werke, — es war sein letztes. Eben wollte er wieder eine große Oper unternehmen, ein ganz neues Clavierconcert hatte er beinahe vollendet, und ein Doppelconcert für Clavier und Violine angefangen — als er in Folge eines bösartigen Scharlachfiebers der Kunst und seinen zahlreichen Verehrern und Freunden am 15ten März 1807 schnell durch den Tod entrissen wurde. — Eberl's erste Clavier-Compositionen tragen alle den Character eines tief bewegten, poetischen Gemüths, das sein Inneres ausspricht, ohne eine Art von Wirkung zu berechnen, aber eben dadurch die sicherste hervorbringt, wenigstens da, wo man auch in das Fremdartige eingehen mag, und Nebendinge allenfalls auch als solche ansehen kann. Seine späteren Clavierwerke, so tief sie auch gedacht sind, haben doch schon mehr den Glanz des Spielers zum Zweck. Uebrigens zeichnet sie eine Fülle schöner Melodieen und ein Reichthum an mannigfaltigen Figuren aus; und die begleiteten werden von den Instrumenten vortrefflich unterstützt. Für die Violine und andere Instrumente hat er wenig geschrieben; es sind nur ein Paar Sinfonien und ungefähr 4 bis 5 Quartette im Stich erschienen, die Feuer und Eigenthümlichkeit haben, ohne jedoch den übrigen, und besonders den Clavierwerken, gleichzukommen. Im Ganzen mögen nahe an 50 Compositionen (Sinfonien, Sextette, Quartette, Duette, Sonaten, Variationen, Arien ꝛc.) von ihm gedruckt worden seyn, und viele davon erst nach seinem Tode, da er mit so manchen anderen geist- und talentvollen Männern das Geschick theilte, erst dann überall genug gekannt und geschätzt zu werden, wenn eine andere Welt sie zu ihren Mitbürgern zählt. Von diesen, aus seinem Nachlasse herausgegebenen, Werken gehören die letzten Sinfonien (besonders die aus D-Moll), Concerte und die Sonate op. 39

zu denen, welche die höchste Stufe bezeichnen, bis zu welcher E. sich zu erheben vermochte. Die Sonate ist eben sein oben erwähnter Schwanengesang. — Noch ist merkenswerth von ihm, daß er nie ein Musikstück eher aufzuschreiben pflegte, bis er es ganz im Kopfe fertig hatte, und daß er somit mondenlang ganze Sinfonien und Concerte mit sich herumtragen konnte, ehe er zum Schreibepulte trat. Den Bach'schen Compositionen konnte er, so oft und lange er sich auch damit beschäftigte, keinen rechten Geschmack abgewinnen; dagegen verehrte er Händel sehr hoch und sprach nur mit der größten Achtung von ihm; sein Ideal jedoch blieb Mozart, das er in seinen eigenen Tonschöpfungen, namentlich in seinen Sinfonien und Quartetten, freilich nur in einem sehr schwachen Abbilde erreichte. Von Character war er ein edler, vortrefflicher Mensch, wie selten ein Künstler mehr. Seine Opern, von denen wir noch nennen: „die Zigeuner", „der Hexe Megäre dritter Theil", und „Graf Balduin von Flandern" sind Manuscript geblieben. m.

Eberlin, Daniel, Telemann's erster Schwiegervater, ein vielseitig gebildeter Mann und dabei leidenschaftlicher Tonkünstler, zugleich aber auch Abentheurer erster Classe, wurde geboren zu Nürnberg um 1630, und trat früh in Militärdienste, die ihn zuerst nach Rom, wo er den hauptsächlichsten Unterricht in der Musik empfing, und nachher nach Morea führten, wo er als Capitain unter den päbstlichen Truppen gegen die Türken focht. Nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt ward er daselbst Bibliothekar; darauf 1678 Capellmeister zu Cassel; 1685 dann Pagenhofmeister, Capellmeister geheimer Secretär, Münzwardein ꝛc. zu Eisenach; lebte nachgehends einige Zeit zu Hamburg und Altona als Banquier, und starb endlich 1691 zu Cassel als Hauptmann der dortigen Landmiliz. In Mattheson's Ehrenpforte pag. 362 wird er ein gelehrter Contrapunctist und fertiger Violinspieler genannt, was seine 1675 zu Nürnberg unter dem Titel „Trium variantium fidium Concordia, h. e moduli musici, quos Sonatas vocant, ternis partibus conflati" gestochenen Violintrio's bezeugten. Mehrere andere von seinen Compositionen sollen sich noch jetzt auf der Bibliothek und dem Museum zu Cassel befinden. Auch rechnete er aus, daß eine Violine 2000 Mal verstimmt werden könne. Unter seinem von Strauch in Folio gestochenen Bildnisse steht Canon à 10: Ex ungue Leonem, und ein kleines ruhmrediges Gedicht von J. L. Faber, das auch Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon mittheilt.

Eberlin, Johann Ernst, geb. zu Jettenbach in Schwaben 1716, und gestorben um 1776, war zuerst Hoforganist, nachher aber Truchses u. Capellmeister des Erzbischofs zu Salzburg. Sowohl der Gründlichkeit, als auch der wunderbaren Leichtigkeit wegen, womit er arbeitete, stand er als Componist zu seiner Zeit in hohem Ansehen, und die ungemeine Fruchtbarkeit, welche damit Hand in Hand ging, hatte eine Menge Werke zur Folge, die ihm den Beinamen „Telemann der Zweite" verschaffte, unter welchem er allgemein bekannt war. Doch sind von allen seinen Schöpfungen nur noch bekannt: das Oratorium „Componimento sacro", das 1747 zu Salzburg mit vielem Beifalle aufgeführt wurde, u. „IX Toccate e Fughe per l'Organo", die er noch als Organist schrieb, und welche zu Augsburg gestochen wurden. 20.

Ebers, Carl Friedrich, Musikdirector beim Theater in Magdeburg, wurde 1772 zu Cassel geboren und von seinem Vater, später Professor und Ober-Hütteninspector in Halle, zu einem ganz anderen Fache als dem der

Musik bestimmt. Allein die Talente und Vorliebe des Sohnes zu dieser wußten sich den Weg zu bahnen. Nachdem er sich die erforderlichen Kenntnisse erworben hatte, engagirte er sich, noch sehr jung, als Musikdirector bei einer wandernden Schauspieler-Gesellschaft, wechselte einige Jahre hindurch bei mehreren anderen mit dieser Stelle, und benutzte dabei fleißig die sich ihm darbietende Gelegenheit, die Partituren vorzüglicher Meister zu studiren. 1793 befand er sich als Musikdirector zu Schwerin, und errichtete daselbst ein Liebhaber-Concert, welches bis zum Winter des Jahres 1799 bestand. Zu Ostern 1797 trat er in Neustrelitz als Kammercomponist in die Dienste des Herzogs von Mecklenburg-Strelitz, welcher Stelle er lange zur Zufriedenheit seines Hofes vorstand. Demungeachtet gab er dieselbe wieder auf und befand sich ums Jahr 1821 als Musikdirector beim Theater in Magdeburg, hielt sich aber 1827 in Berlin auf. Unter seinen Werken, welche bereits die Zahl 70 übersteigen, und die ziemlich über alle herrschenden Instrumente sich erstrecken, sind die bedeutendsten: „Vollständige Singschule, ein Handbuch für Lehrer und zum Selbstunterricht" (Hamburg bei Cranz und Mainz bei Schott); „Bella und Fernando", komische Oper; „der Eremit auf Formentera", ernste Oper; „die Blumeninsel oder die bestrafte Spröde", romantische Oper; „der Liebescompaß", komische Operette; Sinfonie für großes Orchester, in C-Moll (Berlin bei Hummel, zur Krönung des Königs Friedrich Wilhelm von Preußen geschrieben); 3 große Sonaten für Pianoforte und Flöte oder Violine in D-, G-Dur und E-Moll; große Sinfonie für volles Orchester mit concertirenden Blasinstrumenten, in Es-Dur (Offenbach bei Andre); Concert für den Fagott mit Orchester in F-Dur, und ein Concert für die Clarinette mit Orchester, in F-Dur (Offenbach bei Andre). Die übrigen bestehen besonders in vielen Liedern, Variationen, Tänzen aller Art, Arrangements ꝛc. — Alles im leichten und gefälligen Style. v. Wrzd.

Eberwein, Traugott Maximilian, wurde geboren am 27sten October 1775 zu Weimar, wo sein Vater Hof-, Stadt- und Landmusikus war. In seinem siebenten Jahre schon war der begabte Knabe als Violinspieler in der Capelle brauchbar. Durch die damals noch übliche Gewohnheit, bei einem zünftigen Musikus förmlich in die Lehre zu gehen, was er bei seinem Vater that, ward er mit allen gebräuchlichen Instrumenten practisch bekannt. Dabei stellte er auch sehr frühzeitig Compositions-Versuche an, besonders mit Tänzen und Balletten, die Liebhaber fanden. 1791 ward er von seinem Vater losgesprochen, d. h. zum Gesellen gemacht, und von 1792 an studirte er einige Zeit bei Kunze in Frankfurt a. M. die Theorie der Tonkunst, nahm auch bei dem berühmten Schick in Mainz noch Unterricht im Violinspiele. Am Hofe zu Homburg, wohin er 1796 gereist war, hörte ihn der Fürst von Rudolstadt, Ludwig Friedrich, der ihn an seinen Hof lud. So begab sich E. 1797 als Fürstl. Hofmusikus dahin, nachdem er in Weimar vielfache, meist durch Neid erzeugte, Unannehmlichkeiten erfahren hatte. 1803 machte er als Violinvirtuos eine Reise durch Franken, Baiern und Tyrol nach Italien. Hier schrieb er in Rom seine ersten Quartette, und in Neapel nahm er Unterricht bei Fenaroli. Im Herbst 1804 kam er wieder in Rudolstadt an. 1809 wurde ihm die Leitung der dortigen Capelle förmlich übertragen, er selbst jedoch erst 1810 als Cammermusikus, und im September 1817 endlich als wirklicher Fürstl. Rudolstädtischer Hof-Capellmeister angestellt. Außer mehreren kleineren Reisen durch Deutschland, z. B. nach Berlin, wo er Himmel, Dussek und Zelter kennen lernte, unternahm er 1817 auch eine größere nach Wien, wo er früher schon mit

Beethoven und Salieri in Verbindung gekommen war, und von da nach Ungarn u. s. w. Den Sommer 1819 über unterrichtete er in Arnstadt die jetzt regierende Fürstin von Lippe-Detmold in der Harmonie, nahm ferner thätigen Antheil an mehreren großen Musikfesten, und wirkte für die Höherbildung sowohl der geistlichen als weltlichen Musik in Rudolstadt bedeutend, gründete daselbst auch eine Wittwen- und Waisenkasse für die Mitglieder der dortigen Capelle. Dabei nahm er den lebhaftesten Antheil an Allem, was zur Bildung des Menschen gehört, selbst an Politik und Medizin. Besonders für Dichtkunst besaß er eine seltene Beurtheilungsfähigkeit, und daher stellte er sich denn auch „die objective Wahrheit des Wesens, verbunden mit Einfachheit der Form", zur Aufgabe seines künstlerischen Schaffens. Daß er dieselbe bei seiner außerordentlichen Geübtheit im Practischen wie im Wissenschaftlichen der Musik wohl zu lösen im Stande war, unterliegt keinem Zweifel; und daß er sie zum größten Theile wirklich gelöst hat, beweisen viele seiner Compositionen, die die Zahl 100 weit übersteigen, und von denen selbst nach seinem Tode (2. December 1831) noch einige im Drucke erschienen sind. Die vorzüglichsten darunter sind: Cantate zum Pfingstfeste (1821); Hymne auf das Trinitatisfest, op. 81 (1823); Te Deum, C-Dur, op. 86 (1824); Cantate zum Erntefest, op. 89; große Messe in As-Dur, op. 87 (von ihm selbst für sein gelungenstes Werk gehalten, da er seine ganze Seele in dieselbe ausgehaucht zu haben versicherte); Cantate zum Reformationsfeste, op. 90; Te Deum, D-Dur, und den 1., 67., 90. und 100ste Psalm nach de Wette. Für das Theater schrieb er, die vielen — mehr als 100 — Zwischenacte nicht mitgerechnet, die Opern: „Piedro und Elvira" (1805); „Claudina von Villa bella" (1815); „Jahrmarkt zu Plundersweiler" (1818); „das befreite Jerusalem" (1819); „Ferdusi" (1821); „das goldene Netz" (1827); die Singspiele: „das Schlachtturnier" (1809); „die Fischerin", op. 95 (1826); „der Mond"; „das Storchnest" (1827); „die hohle Eiche" (1829); und endlich die große characteristische Ouverture zu „Macbeth" op. 105 (1828). Dann sind noch von ihm merkenswerth: eine große Anzahl Lieder, die theils einzeln, theils in Heften und Sammlungen erschienen; drei große Sinfonien; mehrere Concert-Ouverturen; Concerte für die meisten geeigneten Instrumente; vier Parthien für Blasmusik; und endlich die Gesangstücke für einzelne Stimmen: „die Gunst des Augenblicks" von Schiller; „die Frühlingsnacht" von E. Wagner, und eine Idylle von Goethe. Das Oratorium „die Apotheose des Aleiden", seine letzte Arbeit, hat er nicht vollenden können. Zu den meisten seiner Vocal-Compositionen lieferte ihm der Kammerrath Werlich in Rudolstadt, und sein ältester Sohn Julius, Regierungsadvocat daselbst, beide an Fantasie sehr reiche und musikalisch gebildete Dichter, den Text. Sein zweiter Sohn, Ludwig E., ist Hofmusikus zu Rudolstadt. Compositionen sind von demselben noch nicht bekannt geworden, Schreiber dieses wenigstens noch nicht zu Gesicht gekommen.

Eberwein, jüngerer Bruder des vorhergehenden, wurde geboren zu Weimar 1782, und starb als Kammermusikus und erster Oboist in der dasigen Großherzogl. Capelle 1832. Seine Bildungsgeschichte enthält nichts besonders Merkwürdiges: er war ein Schüler von seinem Vater, bildete sich jedoch mehr durch sich selbst zu einem fertigen Virtuosen auf seinem Instrumente, als welcher er sich hauptsächlich durch einen sehr schönen Ton vor vielen Anderen rühmlichst auszeichnete. Reisen hat er wenige gemacht, und in der Composition versuchte er sich auch nie öffentlich; sein ruhiges, stilles Wesen aber, seine Pünktlichkeit in der Erfüllung seiner Pflichten

verschafften ihm die Achtung seiner Vorgesetzten und Kunstgenossen in einem solch' hohen Grade, wie sie ihm kaum hätte in irgend einer anderen Lage zu Theil werden können.

Eberwein, Carl, jüngster Bruder der beiden vorhergehenden, ist als Musikdirector in Weimar angestellt, und wurde geboren daselbst i. J. 1784. Den ersten Unterricht erhielt er, wie seine obigen beiden Brüder, von seinem Vater; besuchte aber fleißiger noch und mit mehr Aufmerksamkeit als jene das Gymnasium zu Weimar — vielleicht weil bei ihm nicht so frühzeitig das Talent zur Musik entschieden hervortrat. Später profitirte er Viel von seinem Bruder Maximilian; wenigstens hat er den Ruf als gewandter und geschmackvoller Violinvirtuos offenbar zum größten Theile dem guten Vorbilde dieses zu verdanken. Jene früheren ernsteren wissenschaftlichen Studien jedoch haben einen solch' wohlthätigen Einfluß auf ihn, auf sein ganzes nachmaliges künstlerisches Wirken geäußert, daß er als Componist jenem, seinem Bruder, in manchen Dingen noch vorzuziehen ist. Er schrieb die Opern: „die Heerschau", „Graf von Gleichen", und das Liederspiel „Leonore" (von Holtei), die in Weimar mehrere Male mit allgemeinem Beifalle aufgeführt worden sind, — und es muß ihm zugestanden werden, daß er es wirklich versteht, ächt dramatisch und für den Gesang sehr glücklich u. vortheilhaft zu schreiben, was Maximilian E. hie und da noch abging. Seine Instrumentation ist dabei dennoch reich, und voll Frische und Leben, aber freilich schwierig, zuweilen sogar sehr schwierig, und daher — namentlich in den Ensemble's und Chören — auch wohl überreich und den Gesang deckend oder drückend. Die Janitscharenmusik verschmäht er, selbst da, wo ihr Gebrauch zu rechtfertigen wäre; befriedigt aber dafür die Neigung zu häufigen überraschenden Modulationen, in enharmonischen Tonwechseln besonders. Einen Vorwurf darüber würde er mit C. M. v. Weber's Manier (in dessen „Euryanthe" vornehmlich) und Ruf entschuldigen. Uebrigens hat er sich als dramatischer Componist Mozart zum Muster genommen, was sich z. B. auch in dem „Graf von Gleichen" gleich vorn in der Ouverture (der zur „Zauberflöte" außerordentlich ähnlich) und sonst überall kund thut, in keinem Falle aber tadeln läßt, denn nach dem Höchsten streben verdient Lob, und mit Heroen kämpfen ist ehrenvoll, wenn man auch nicht siegt. Eben so sind auch seine Kirchenmusiken, wie z. B. die Cantaten op. 11, 15, 17 und 20 mit kleiner Orchesterbegleitung, nicht weniger richtig gehalten, in einem solch' ernst-erhabenen, würdigen Style verfaßt, und mit so viel Vortrefflichem ausgeschmückt, daß nicht leicht Etwas darin gefunden werden kann, was geradezu zu verwerfen wäre. Besprochen kann Alles werden. Seine reinen Instrumental- und Lieder-, überhaupt alle kleineren Singcompositionen jedoch, in welchen Gattungen er mehrere Entreacts, die Ouverture zu Göthe's Monodram „Proserpine" (op. 17), ein Dilettanten-Concert für Violine mit Pianoforte, Flöte, Violoncell und zwei Hörnern (op. 15), ein Streichquartett, mehrere Duette und Variationen für Violine setzte, und der Erste war, der aus dem reichen Liederschatze von Göthe's „west-östlichem Divan" Texte wählte, tragen so sehr das Gepräge der Eilfertigkeit an sich, daß es schwer hält, jenen überlegenden, gründlichen Dramatiker und Kirchencomponisten E. auch hier wieder zu finden. Während dort seine Musik zum öfteren schon hinübertappt, ja zuweilen selbst einen weiteren Schritt thut in das Gebiet der Genialität, hat sie hier, in der Erfindung sowohl als selbst in den Ideen, sehr wenig Eigenthümliches und gar viele, an sich zwar nicht üble, aber doch ganz gewöhnliche Gemeinplätze und Singphrasen. Die Harmonie dagegen, die Ausführung der gefaßten Ideen, die Declama-

tion und Accentuation, zeigen wiederum einen eben so geschickten als fleißigen und wirklich ästhetisch gebildeten Musiker, als welcher denn E. auch kühn mit in die ersten Reihen der jetzt lebenden Directoren und Componisten treten darf. — Die Gattin dieses Carl E. ist eine Tochter Joh. Wilh. Häßler's aus Erfurt, und schätzenswerthe Opernsängerin an dem Hoftheater zu Weimar, ausgezeichnet in Vortrag und Ausdruck. Als Anna in „Don Juan", Leonore in „Fidelio" und in anderen ersten Rollen war sie lange Zeit ein Muster jüngerer Sängerinnen, und hoch verehrt von dem durch ihren schönen, wohlklingenden Gesang stets zahlreich angezogenen Publikum. Jetzt, und seit einigen Jahren schon, ist ihre Stimme leider im Abnehmen; das Andenken an ihre Blüthe jedoch noch immer in seiner belebendsten Frische. 19.

Ebhardt, Gotthilf Friedrich, Hoforganist und Director des Singvereins zu Schleiz, stand früher als Organist und Mädchenschullehrer zu Greiz, und wurde geboren zu Hohenstein im Schönburgischen im Jahr 1771. Unterricht in der Musik, im Orgel- und Clavierspiele, und in der Composition erhielt er von dem Musikdirector Tag. Später studirte er für sich die Werke Kirnberger's, Wolf's und Marpurg's mit vielem Fleiße, so daß er jetzt zu einem der gründlichsten Theoretiker gezählt werden darf, der freilich noch nicht fähig war, sich über das Altherkömmliche zum freien, selbstständigen Denker in seinem Fache zu erheben. Dies beweist wenigstens seine „Schule der Tonsetzkunst in systematischer Form" u. s. w., welche bei Hofmeister in Leipzig in zwei Bänden erschien. Es ist dies ein Buch, wie Gottfried Weber in der „Cäcilia" ganz richtig sagt, von welchem man all' das Liebe und Gute sagen kann, was von unserer bisher gemeinüblichen Theorie und all' den vielen Lehrbüchern zu sagen ist, die uns jene so lange Zeit hindurch unverrückt und, wenigstens bis auf Gottfried Weber, so einmüthig von Ureltern bis zu Urenkeln überliefert wurden. Die ganze Art der Verhandlung dieses Lehrbuchs eignet sich besonders nur für solche Köpfe, die gern denken, aber in ihrem Denken weite Auseinandersetzung und analytische Zergliederungen lieben; und noch mehr für solche, die schon Etwas von der Sache verstehen, oder doch einen guten Lehrer dabei zur Seite haben. Zum Selbststudium ist es gar nicht zu gebrauchen. Eine weitläuftige Critik davon findet sich in der Leipz. allg. musik. Zeitung Jahrg. 1830 Nr. 39, und Jahrg. 1831 Nr. 26 und 27. Auch in die allg. Leipz. musik. Zeitung 1833 pag. 265 lieferte er einen weitschweifigen Aufsatz über den Sextenaccord auf der Secunde, der, gründlich genug, keine anderen Principien hervorscheinen läßt, als welche er schon in seiner obigen Schule niederlegte. Als practischer Componist ist E. uns durch mehrere variirte Choräle für großes Orchester, einige Cantaten, Messen, Motetten und Choralvorspiele bekannt, die aber meistens nur durch Abschriften sich in seiner nähern Umgebung verbreiteten, und so lange auch der Kunst entbehrlich seyn dürften, als der Verfasser seine Thätigkeit in der Composition mehr durch die Anzahl seiner Produkte, als deren Gründlichkeit an den Tag zu legen scheint. Gefällig und ungekünstelt sind alle diese Sachen, auch für jedes Ohr leicht faßlich, und es ist daher nicht zu bewundern, daß sie bei ihrer Aufführung in Greiz und Schleiz allgemeinen Beifall fanden; aber das, was man Kunst nennt, diejenige Art und Weise der Bearbeitung, durch welche ein gewisser bestimmt zu bezeichnender Ausdruck erzielt wird, fehlt ihnen ganz. Daß E. indessen fähig ist, seinen Werken auch diese, ungleich schätzbarere Eigenschaft zu geben, läßt sich bei seinen unbestritten gründlichen Kenntnissen wohl vermuthen.

Ebner, Wolfgang, Hoforganist des Kaisers Ferdinand III. in Wien, und berühmter Meister auf seinem majestätischen Instrumente, im 17ten Jahrhundert. Er war aus Augsburg gebürtig und schrieb einen lateinischen Unterricht zur Verbesserung und Erleichterung des angeblich von Viadana erfundenen Generalbasses, welchen Kapellmeister Herbst ins Deutsche übersetzte und auf drei Quartblättern seiner „Arte prattica et poetica" v. J. 1653 anhing. Schon früher hatte Ebner herausgegeben: „Arie des Kaisers Ferdinand III., 36 Mal verändert für das Klavier." Prag 1648. Diese wurde um 1810 bei T. Haslinger in Wien wieder neu aufgelegt. v. Wzrd.

Ecbole, s. Ekbole.

Eccard, Johann, geboren zu Mühlhausen in Thüringen, war ein Schüler von Orlandus Lassus, wurde 1583 dem Kapellmeister Riccius in Königsberg adjungirt, 1599 aber ganz in dessen Stelle eingesetzt, und 1608 endlich als Kapellmeister an den Churfürstlichen Hof nach Berlin berufen. Seine noch bekannten Werke bestehen in 30 heiligen Gesängen, mehreren deutschen Liedern und preußischen Festgesängen durch's ganze Jahr, mit 5, 6, 7 und 8 Stimmen. Alle diese Werke haben verschiedene Auflagen erlebt. Wer ein specielles Verzeichniß davon einzusehen wünscht, der findet solches in Gerber's neuem Tonkünstler-Lexicon.

Eccles, Salomon, ein um die Mitte des 17ten Jahrhunderts sehr berühmter englischer Violin-Virtuos, und Vocal- und Instrumental-Componist. Mehrere Variationen von seiner Composition enthält die 1693 zu London erschienene „Division Violin". Er lebte bis 1658 als Musiklehrer zu London in den glücklichsten Verhältnissen, und war Besitzer von einer großen Sammlung guter musikalischer Instrumente. In dem letztgenannten Jahre aber ward er Quäker, verkaufte alle seine Instrumente und Bücher, kaufte sie dann wieder, in der Besorgniß, sie möchten von Anderen gemißbraucht werden, und verbrannte sie sämmtlich auf öffentlichem Markte. Dadurch ward er in einen sehr dürftigen Zustand versetzt, zu dem dann endlich noch eine völlige Verstandes-Verwirrung trat, so daß er einst als Schuster mit seinem Werkzeuge während der Communion in die Kirche trat, und daselbst vor dem Altar seine Werkstätte aufschlagen wollte. Er starb 1673, nachdem er vorher noch (1667) einen Dialog über die Würde u. den Nutzen der Musik herausgegeben hatte. Seine drei Söhne, John, Henry und Thomas, waren nicht weniger zu ihrer Zeit berühmte Tonkünstler, Violinvirtuosen und Componisten. Ersterer, der ältere, schrieb schon als Knabe Zwischenacte, kleine Ballette und einzelne Gesänge, die er später in einer größeren Sammlung herausgab. Nach dem Tode des Doctor Staggius (um 1698) ward er Capellmeister der Königin Anna, als welcher er Vieles für das Theater und die Kammer schrieb, z. B. die Opern: „Rinaldo and Armida" (tragisch, 1699), und „Judgement of Paris" (1700). Für die Composition dieser letzten Oper war ein öffentlicher Preis von 200 Guineen ausgesetzt. Sein zurückgestellter Mitbewerber darum war Congreve; mit Weldon jedoch, der dieselbe Oper componirte, mußte er den Preis theilen. Die letzte Zeit seines Lebens brachte er, entfernt von der Kunst, zu Kingston in Surrey zu, wo er sich die Zeit mit Fischfangen vertrieb. Er starb daselbst 1735. Seine übrigen Compositionen bestehen in einer großen Sammlung Lieder, von denen Hawkins im fünften Bande seiner Geschichte mehrere mittheilt; dann aus vielen Geburts- und Neujahrstags-Oden, und der „Ode for St. Cecilia's day", welche Congreve 1701 aufführte; und endlich in den sämmtlichen Gesängen zu Urfey's Operette „Don Quixote". — Henry, der jüngere, war Violinist in der Königl. Capelle zu Paris, wohin er schon

frühzeitig von London gereist war. Von seinen Compositionen sind noch 12 Sonaten für Violine mit Begleitung eines Basses bekannt, die 1720 zu Paris erschienen, und von Hawkins sehr hoch geschätzt werden. Er lebte bis an seinen Tod (1742) mit Liebe der Kunst. — Thomas, der jüngste, war wegen des beklagenswerthen letzten Zustandes seines Vaters in der Erziehung vernachlässigt worden. Unter der Leitung seines zweiten Bruders, der ihn nach Paris hatte kommen lassen, bildete er sich zu einem achtungswerthen Violin-Virtuosen, als welchen ihn selbst Händel sehr verehrte; aber schon 1733 kehrte er nach London zurück, und streifte, nicht fähig oder gewöhnt, einen ordentlichen Lebenswandel zu führen, Zeitlebens in England umher, um durch Spielen in öffentlichen Häusern seinen Unterhalt sich zu erwerben. Mehrere Male ward er bei solcher Gelegenheit von Kennern gehört, aber vergebens zu bereden gesucht, eine seiner würdige Anstellung anzunehmen. 17.

Echalote heißt bei den französischen Orgelbauern ein kleines messingenes Blechstück, welches gewissen Orgelpfeifen zum Deckel dient, und durch seine zitternde Bewegung den Tremulanten (s. dies.) hervorbringt.

Echeien, s. Vasen.

Echelette, oder Claquebois, s. Strohfiedel.

Echello (franz.), s. Tonleiter.

Echo, ital. Ecco, franz. Echo — Wiederhall, Wiederschall. Das Echo entsteht, wenn ein Schall an eine entfernte feste Fläche anschlägt, von der er dann zurückprallt, so daß er nach einer kurzen Zwischenzeit wieder gehört wird. Sind der Gegenstände, an welche der Schall anschlägt u. von denen er zurückprallt, mehrere, und zwar nicht gleich weit von einem angenommenen Punkt entfernte, so entsteht oder hört man ein vielfaches Echo. Dies geschieht nicht durch ein bloßes Zurückwerfen der schallenden Lufttheilchen, sonst müßte jede Oberfläche eines harten und festen Körpers einen Wiederhall verursachen, sondern es wird wahrscheinlich eine Art von Wölbung des zurückgeworfenen Körpers erfordert, die mehrere divergirende Linien des Schalles wieder zusammenlenkt, und an dem Orte, wo das Echo hörbar seyn soll, vereinigt, wenigstens sie parallel aussendet, ohne den Schall wieder zu schwächen, so wie ein Hohlspiegel divergirende Lichtstrahlen in einem Brennpunkte vereinigt, oder bisweilen parallel aussendet, denn ohne eine gewisse Art von Bewegung der Lufttheile ist kein Schall oder Klang möglich; und hieraus folgt ganz natürlich, daß von dem Orte, wo der Schall erregt wird, so weit er hörbar ist, ein gewisser Luftstrom nach allen Richtungen hin sich verbreitet. Doch ist man in der Theorie des Echo, oder vielmehr in der Theorie von der Zurückwerfung des Schalles noch nicht im Klaren, wahrscheinlich weil man die Beschaffenheit der Flächen, die den Schall zurückwerfen können, noch nicht genugsam kennt. Das ist ausgemacht, daß eine gewisse Entfernung des zurückwerfenden Gegenstandes von dem Orte der Schallhervorbringung nothwendig ist, und daß diese Entfernung so viel betragen muß, daß an dem Orte des zurückwerfenden Gegenstandes der ursprüngliche Schall selbst nicht mehr gehört werden kann, denn ist dies der Fall, so wird die Wirkung des Zurückstoßes nicht besonders hörbar, sondern vereinigt sich mit dem ursprünglichen Schalle selbst, und dient einzig nur zur Verstärkung desselben. Daher kommt es denn auch, daß z. B. ein und dasselbe Instrument in einem Locale, welches weit ist, so daß die Richtungen der ausströmenden schallenden Lufttheilchen verschiedenartig genug seyn können, und welches glatte und feste Wände hat, viel

stärker klingt, als in einem andern, welches eng ist, oder in welchem die Wände mit Gemälden behängt, mit Unreinigkeiten angefüllt, mit Möbeln besetzt oder wohl gar mit wollenen Tapeten bekleidet sind, weil in jenem Falle die tönenden Luftströme schon zu der Zeit wieder zurückgeworfen werden, während welcher der erste ursprüngliche Schall noch nicht verflogen ist. Zu weit darf jedoch der zurückstoßende Gegenstand auch nicht entfernt seyn, damit nicht auch der Luftstrom, der durch den Klang oder Schall erregt wurde, seine Kraft verliert: in demselben Augenblicke, in welchem der ursprüngliche Schall bis zu seinen letzten Momenten verfliegt, muß auch der treibende Luftstrom an den zurückstoßenden Gegenstand anprallen. Je später dieses nach jenem Augenblicke geschieht, desto schwächer ist das Echo, was ein vielfaches Echo deutlich beweist, da in diesem der mehrmalige Wiederhall immer schwächer wird. Beobachtungen zufolge legt der Schall in einer einzigen Secunde 1080 Pariser Fuß zurück. Es würde demnach ein Beobachter, welcher 310 Ellen von dem zurückwerfenden Gegenstande entfernt und in der Nähe des schallenden Körpers stände, das Echo eine Secunde später als den Schall hören. Ein solches Echo würde also so viele Worte und Sylben wiederholen, als in einer Secunde gehört werden können, nämlich neun, denn das geübteste Ohr kann in einer Secunde nicht mehr als neun auf einander folgende Töne unterscheiden. Man nennt dies ein vielsylbiges Echo. Ist die Entfernung kürzer, so wiederholt das Echo weniger Sylben oder Töne; hört man nur einen einzigen Ton wieder, so heißt das Echo ein einsylbiges, das jedoch wenigstens eine halbe Secunde erfordert. Darnach ist nun auch leicht zu berechnen, welche gewölbten Säle und Gänge ein Echo geben können, und welche vernehmbar wiederhallen, ohne jedoch ein bestimmtes Echo hervorzubringen. Legt nämlich ein Schall in einer Secunde 1080 Pariser Fuß zurück, und bedarf ein einsylbiges oder eintöniges Echo wenigstens eine halbe Secunde Zeit, so wird ein weites Local von nur etwas mehr als 540 Par. Fuß je nach seiner sonstigen architectonischen Beschaffenheit unfehlbar ein mehr oder weniger deutliches Echo geben, und ein Local von nur etwas geringerer Größe jedenfalls wiederhallen. Bei dieser Annahme wird natürlich vorausgesetzt, daß der Raum durch keine anderen Gegenstände gesperrt oder unterbrochen ist. In diesem Falle kann schon ein Local von 70—100 Fuß wiederhallen, weil der Schall oder vielmehr sein Luftstrom durch solche Unterbrechungen aufgehalten und geschwächt, und somit zum Wiederhall geeignet gemacht wird, ehe er noch das Ende der letzten Räume erreicht hat. Dies ist nun endlich auch die Ursache, warum in manchen Opernhäusern und Concertsälen ein Wiederhall oder ein wirkliches Echo gehört wird, ohne daß doch dieselben jene Größe besitzen, welche bei einer ununterbrochenen Luftweite zu einem deutlichen Echo nöthig ist. Zu den Unterbrechungen dieser Luftweite gehören auch schiefe und unregelmäßige Wölbungen, falsche Winkel u. dergl. m. Die gewöhnlichste Art des Echo's, es mag nun einfach oder vielfach seyn, geschieht im Einklange, oder ist ein gleicher Laut, d. h. der ursprüngliche Schall kehrt in gleicher Höhe und Tiefe, und in gleicher Gestalt, wie er gegeben wurde, wieder zurück; jedoch giebt es auch Oerter, an welchen ein Echo in verschiedenen Intervallen deutlich vernehmbar ist. So enthält z. B. die dritte Nummer der Leipz. allg. musik. Zeitung vom Jahre 1799 die Beschreibung eines Echo's in England, welches sowohl jeden einzelnen Ton, als jeden kleinen Satz zum ersten Male eine Terz tiefer, und sodann noch zwei Mal immer einen Ton tiefer wiederholt. Wie dies zugeht, haben die Akustiker bis jetzt noch vergebens zu erforschen versucht. — Da der

Schall nach eben den Gesetzen zurückgeworfen wird, nach welchen das Licht zurückprallt, worauf die Katoptrik beruht, so nennen Einige die Lehre vom Echo auch Katoptrik des Schalles, besser aber heißt sie Kataphonik oder Katakustik. Der Ort des schallenden Körpers wird der phonische, und der zurückwerfende Ort oder Gegenstand phonokamptischer Mittelpunct genannt. Zu den berühmtesten Echo's gehört das zu Rosneath in Schottland, und das in der Villa Vimourtia unweit Mailand, welches ein Wort 30 bis 40 Mal wiederholt, je nachdem dasselbe stark genug ausgerufen wird. — In der Musik versteht man unter Echo auch wohl ein solches Tonstück, in welchem hin und wieder kurze Einschnitte, oder die Endigungsformeln der Absätze und Tonschlüsse entweder von eben denselben Stimmen ganz leise wiederholt werden, oder in welchem diese Wiederholungen in andere Stimmen verlegt sind, die man in einige Entfernung stellt, um die Täuschung, als käme der Ton, gleich dem eines Echo's, aus der weitesten Ferne, zu bewirken. Jetzt stehen dergleichen Tonstücke nicht mehr in so hohem Werthe als ehedem, und nur bei Hornmusiken findet man sie hie und da angewendet, was Anlaß gegeben hat zu der Erfindung einer eigenen mechanischen Vorrichtung, vermittelst welcher auf einem Horne das natürliche Echo deutlich nachgeahmt werden kann. — Die überirdische Natur gleichsam, in welcher der Ton bei seinen Wiederholungen im Echo erscheint, giebt diesem einen eigenthümlichen Reiz, und man hat Beispiele, daß Echoklänge bei öfterer Wiederholung auf reizbare Gemüther und nervenschwache Menschen eine wunderbare Wirkung äußerten. Indessen muß die Einförmigkeit eines solchen Wiederhalls bei öfterer Wiederholung ihm alle Annehmlichkeit und Kraft benehmen, und so erscheint denn auch seine Nachahmung auf dem Horne öfters nur als eine bloße, nichtssagende Spielerei, die hie und da wohl überraschen, niemals aber einen bleibenden Eindruck auf den Zuhörer machen kann, und zum meisten eines ächten Künstlers unwürdig genannt werden muß. S. W.

Echo-Fagott, ein vor wenigen Jahren erst in Neapel erfundenes Instrument, auf welchem, wie ein begeisterter Berichterstatter versichert, die menschliche Stimme bis zur vollkommensten Täuschung nachgeahmt werden kann, hauptsächlich in Klagelauten, weshalb das Instrument meistens auch nur in Trauermusiken mit Vortheil angewendet wird. In Deutschland ist noch Nichts weiter davon bekannt geworden, und auch in Italien scheint man es außer Neapel noch nicht zu kennen, was nicht auf eine außerordentliche Zweckmäßigkeit schließen läßt.

Eck, Franz, Virtuos auf der Violine, wurde 1774 in Mannheim geboren, kam aber schon als Kind nach München, und wurde hier von seinem älteren Bruder (s. d. folgenden Artikel) gründlich auf seinem Instrumente unterrichtet. Hierauf trat er als Violinist in die Churfürstl. Bairische Capelle, sah sich aber wegen eines Liebesabentheuers mit einer vornehmen Dame genöthigt, 1801 München plötzlich zu verlassen. Seine Lage schien um so bedenklicher, da er, wie man behauptete, seinem Bruder damals in der Kunst noch lange nicht gleich kam, und noch überdies, während seiner Flucht, durch eine Plünderung sein ganzes Vermögen verlor. Er reiste über Riga nach St. Petersburg, wo er sich durch fleißiges Studium nicht nur bald zu einem vorzüglichen Virtuosen emporarbeitete, sondern auch, nachdem er sich vor dem verewigten Kaiser Alexander hatte hören lassen, von diesem zum Director und Solospieler der Hofconcerte ernannt wurde. Neue über sein früheres, eben so bigottes als sinnliches und ausschweifendes Leben, das vielleicht von seiner ausnehmend schönen Körperbildung un-

terstützt worden war, brachte ihn zum Wahnsinn. In diesem Zustande schickte ihn der Kaiser unter Begleitung 1803 zu seinem Bruder nach Frankreich, der ihn alsdann nach Straßburg ins Irrenhaus brachte. Hier starb er, ohne wieder zur Vernunft gekommen zu seyn, schon im folgenden Jahre 1804.

Eck, Bruder des vorhergehenden, berühmter Virtuos auf der Violine und Componist für sein Instrument, war 1766 in Mannheim geboren, wo sein Vater, ein geborner Böhme, als Waldhornist in der Hofcapelle stand, und bildete sich schon seit seinem siebenten Jahre, besonders unter der Leitung des dasigen Hofmusikus Christian Danner, zu einem braven Violinisten. Nachdem er 1778 mit seinem Vater der Hofcapelle nach München gefolgt war, nahm er auch beim dasigen Capellmeister Peter Winter mit gutem Erfolge Unterricht in der Tonsetzkunst, und vervollkommnete sich dabei auf seinem Instrumente in einem seltenen Grade. 1780 wurde er daselbst als Hofmusikus angestellt, 1788 zum Concertmeister ernannt, und bald darauf übernahm er auch die Direction der Oper bei dem dortigen Hof- und Nationaltheater. Eine Reise nach Berlin, wo er sich sowohl am Königl. Hofe wie in den daselbst bestehenden öffentlichen Concerten hören ließ, verbreitete seinen großen heimathlichen Ruf. J. F. Reichardt urtheilte damals über ihn: „Er besitzt Alles, was zu einem vollkommenen Virtuosen gehört, und was jetzt leider so Wenige in sich vereinigen: einen schönen, reinen, vollen und kräftigen Ton, vollkommen reine Intonation, musterhaften Ausdruck und Geschmack im Vortrage, und ganz außerordentiche Fertigkeit, Nettigkeit, Präcision, Festigkeit und Sicherheit in seinem Spiele. Außer Salomon in London, wie ich ihn 1786 daselbst hörte, hat mir kein Violinist größeres Vergnügen gewährt." — Ueberdies hat Eck noch das Verdienst, mehrere würdige Schüler gebildet zu haben, von denen hier nur sein jüngerer Bruder Franz, und die Königl. Baier. Hofmusiker Schemenauer und Held genannt werden mögen. Indeß veränderte eine Liebschaft im Jahre 1801 auch seine Lage. Er verheiratheté sich nämlich nach dem Tode seiner ersten Frau, Philippine, geb. von Lautphöus, zum zweiten Male mit einer Gräfin von Taufkirch, geb. Wahl, bat um seine Entlassung aus den Churfürstl. Baier. Diensten, die ihm auch gewährt wurde, und begab sich mit seiner Frau nach Nancy in Frankreich. Seitdem hat er leider seine Kunst gänzlich vernachlässigt, da man nicht das Geringste von Ausübung derselben seiner Seits wieder gehört hat. Von seinen Compositionen sind unter Anderem mehrere Concerte mit Orchesterbegleitung und eine concertirende Sinfonie für 2 Violinen bei Breitkopf und Härtel in Leipzig, und Andre in Offenbach gedruckt worden. v. Wzrd.

Eckart, Johann Gottfried, von dem v. Stetten in seiner Kunstgeschichte erzählt: „als dessen Mutter, die Frau eines gemeinen Handwerksmannes, welche wohl schwerlich in ihrem Leben andere Musik als in der Kirche gehört hatte, schon wohlbejahrt, mit diesem ihrem Sohne schwanger ging, wurde sie so begierig, das Clavierspielen zu lernen, daß ihr Mann schlechterdings ein Clavier anschaffen mußte, das aber freilich alt und schlecht genug war. Auf diesem Claviere erwarb sich dann E. alle jene Kunst, die man mit Recht an ihm bewundert hat" — wurde geboren zu Augsburg um 1730, und starb zu Paris 1795. Die übrigen Nachrichten von ihm lauten verschieden; nur in dem Einen stimmen alle Erzähler überein, daß er einer der vorzüglichsten Claviervirtuosen seiner Zeit war, und auch mehreres Vortreffliche für sein Instrument componirt hat. v. Stetten behauptet a. a. O., er habe sich nach Bach's „wahrer Art, das Clavier zu spielen" gebildet; dieses Werk aber erschien erst 1759, und nach Anderer Behauptung — die

Viel für sich hat — nahm ihn schon 1758 (nicht 1738) der Orgelbauer Stein als einen vollkommen ausgebildeten Virtuosen mit nach Paris; auch stimmt seine Einführung der sog. Harfenbässe in Paris (l'usage de faire travailler en batteries les basses), die ihm nicht abgesprochen werden kann, gar nicht mit Bach's, wohl aber mit des viel galanteren Alberti's Manier zusammen, seine Applicatur, wie dieselbe sich aus seinen, seit 1763 mehrere Male zu Paris und Leipzig gedruckten, Clavierſonaten ergiebt, und ebenfalls mit der Bach'schen gar wenig gemein hat, ungerechnet. Wahrscheinlich bildete sich E. meistens durch sich selbst. In Paris lebte er von Unterrichtgeben, wozu ihm wegen seiner außerordentlichen Geschicklichkeit und seines unermüdeten Fleißes mehr als nöthige Gelegenheit in den vornehmsten Häusern wurde. In der freien Fantasie soll er alle zu seiner Zeit in Paris gelebten Künstler übertroffen haben.

Eckelt, Johann Valentin, Organist an der Trinitatiskirche zu Sondershausen, wurde geb. zu Werningshausen bei Erfurt um 1680, und bildete sich auf den Schulen zu Gotha und Erfurt. Durch Reisen ward er bekannt und als Orgelspieler wirklich berühmt. 1696 erhielt er die Organistenstelle zu Wernigerode, und 1703 ward er nach Sondershausen berufen. Er starb hier 1732. Von seinen Compositionen hat man noch eine vollstimmige Passion, mehrere Orgelstücke und eine Sammlung von geistlichen Arien oder Liedern mit Begleitung zweier Violinen. Bekannter aber war er als Schriftsteller durch seine „Experimenta musicae geometrica" (1715); „Unterricht, eine Fuge zu reformiren" (1722); „Unterricht, was ein Organist wissen soll", und endlich durch einen unvollendeten Tractat de Musica, der verloren gegangen ist, obschon seine vielen darüber geschriebenen Hefte ziemlich bis zu Ende gediehen waren. Er hinterließ auch eine für seine Zeit sehr vollständige musikalische Bibliothek, aus welcher nachgehends Gerber sich mehrere Werke zu verschaffen wußte.

Eckersberg, Johann Wilhelm, Organist an der Sophienkirche in Dresden, ein noch vor ungefähr zwanzig Jahren sehr werth gehaltener Orgelvirtuos und verdienter Tonkünstler überhaupt, war geboren in Dresden 1762, und starb daselbst am 21sten August 1821. Seine Compositionen bestehen hauptsächlich in vielen Gesängen und Liedern mit Pianoforte-Begleitung, einer reichen Anzahl verschiedener Tänze, und endlich in der „Glocke" von Schiller, welche er 1804 für großes Orchester componirte und auch in einem öffentlichen Concerte mit Beifall aufführte. Die Ballade „St. Vollbrecht" von Schilling, welche er ebenfalls componirt haben soll, ist uns nicht bekannt. Die vorgenannten Werke sind geschmackvoll und harmonisch richtig gearbeitet, zeichnen sich aus durch angenehme Melodien, und namentlich die Tänze durch einen ergreifenden Rhythmus, dessen Natürlichkeit selbst das oft Gekünstelte in der harmonischen Verbindung völlig beherrscht. — Sein Sohn und Schüler, Eduard E., ist Organist in der Neustadt-Dresden, und wurde geboren daselbst 1797. Als Orgelspieler soll er ein würdiger Nachfolger seines Vaters seyn; als Componist hat er sich bis jetzt nur durch einige Tänze bekannt gemacht, die noch kein reiferes Urtheil über seine harmonischen Kenntnisse und Geschicklichkeit zum Componisten zulassen. L.

Ecole (franz.) — Schule. Ecole de musique pour la garde nationale hieß das Institut, welches auf Veranlassung des berühmten Gossec während der französischen Staatsumwälzung von dem National-Convente 1793 errichtet wurde, und in welchem damals junge lusttragende

Leute auf Kosten des Nationalschatzes Unterricht auf Blasinstrumenten (keinen anderen) erhielten. Wahrscheinlich war diese Schule nur eine Abänderung in der Einrichtung, oder eine besondere Abtheilung der — Ecole royale de chant et de déclamation, wie die Königl. Singschule zu Paris hieß, die schon 1784 gegründet war, und mit der die italienischen Conservatorien nachgeahmt werden sollten. 1788 befanden sich in diesem Institute 30 Zöglinge; und nächst dem Director waren bei demselben angestellt 4 Singmeister, 3 sog. maitres des solfegges, 2 Lehrer für die Declamation, 1 für die Composition, 2 Lehrer im Clavierspiele, 1 für die Violine und endlich 1 für den Baß. Aus beiden Instituten ging später das große Conservatorium zu Paris hervor, über welches das Nöthigste in dem eigenen Artikel mitgetheilt ist.

Ecossaise (franz.) — schottischer Tanz. Früher stand derselbe mehrentheils im Dreizweitel- oder Dreiviertel-Tacte, und sein Character war edle Einfalt, ganz dem antiken Style seiner Schreibart angemessen, und sein Tempo daher auch ziemlich langsam; jetzt versteht man aber gewöhnlich darunter eine rasche Tanzmusik im Zweiviertel-Tact, die aus 2 Reprisen oder Theilen, je von 8 Tacten, besteht. Offenbar ist die ältere die richtigere Form dieses Tanzes, denn so wie derselbe jetzt in Frankreich, Deutschland und anderen Ländern ausgeführt wird, hat er durchaus nichts Characteristisches von dem schottischen Nationaltanze, der er doch dem Namen nach seyn soll. Vieles zwar hat sich, wie überall, auch in der schottischen Kunst geändert (s. Schottland — schottische Musik), allein das rein Nationelle hat sich dennoch, in seinen Grundzügen wenigstens, auch bis auf unsere Zeit darin erhalten. — Auch Ecossaisen im Viervierteltacte trifft man jetzt hie und da, und in älteren Sonaten findet sich bisweilen wohl an der Stelle des Adagio ein mit Ecossaise überschriebenes Tonstück in ganz verschiedener Tactart und mit verschiedenem Character. Jedenfalls soll dasselbe in tanzartiger Manier und in mäßig geschwinder Bewegung vorgetragen werden.

Edelmann, 1) Moritz, aus Greifenberg, war um 1673 Fürstlich Sächs. Magdeburgischer Hoforganist zu Halle, und wurde 1676 von da nach Zittau als Organist und Musikdirector berufen, wo er am 6ten December 1680 starb. — 2) Johann Fridrich, wurde geboren zu Straßburg 1749, und von dem Vater des damaligen Maire Dietrich erzogen. Er studirte die Rechte u. bildete sich zugleich zum Tonkünstler, Clavier-Virtuosen u. Componisten. Eine größere Reise durch ganz Deutschland, Frankreich und Italien, welche er mit dem Sohne seines Pflegevaters machte, war ihm dazu besonders behülflich, und ward Veranlassung, daß er endlich sogar, nachdem er schon zum Doctor der Rechte ernannt worden war, seine Advocatur ganz verließ und sich allein zur Musik wendete. Er schrieb viele Lieder, Concerte, Sinfonien und Sonaten für Clavier und andere Instrumente. 1782 machte er auch mit der „Ariadne dans l'isle de Naxos" und dem „Acte du Feu" in dem Ballette „Elemens" den Anfang, für das Pariser Operntheater zu schreiben. Seine Compositionen waren in Paris, wo er sich zu jener Zeit mit dem jungen Dietrich aufhielt, sehr beliebt, und sein außerordentlich fertiges und geschmackvolles Clavierspiel war Hauptveranlassung, daß in jener Zeit dort die Liebhaberei an der Claviermusik wunderbar schnell sich verbreitete. Nach der vorletzten Revolution folgte er seinem Freunde und Wohlthäter, der zum Maire von Straßburg ernannt worden war, nach dieser Stadt, machte sich aber als Componist nur noch durch einige Clavierquartette und durch „La bergère des Alpes, scène lyrique, pour le

soprane et basse" bekannt; in dem bekannten Streite mit den Jakobinern nämlich, ward er verrätherischer Zeuge gegen Dietrich, was ihn endlich am 17. Juli 1794 unter die Guillotine führte, wo er den nicht unverdienten Lohn für seine vielen schändlichen Handlungen fand. Wer sich über diesen Vorgang genauer unterrichten will, findet denselben ausführlich erzählt in Nr. 121 des Hamburger Correspondenten vom Jahre 1794. Auch Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon erzählt manches Specielle davon. — 3) Demoiselle E., die Tochter des Vorhergehenden, geb. zu Paris, war eine berühmte Claviervirtuosin, und hat auch mehrere kleinere Sachen für ihr Instrument componirt, die ihres gefälligen Styles wegen von den Dilettanten in Frankreich und Deutschland lange Zeit sehr geschätzt wurden. G.

Eder, Anton, K. K. Hof-Pauker in Wien; ein tüchtiger Musiker in jeder Beziehung, welcher sein Instrument mit großer Genauigkeit und Discretion zu behandeln verstand. Er starb am 16. Dezember 1813, und erhielt seinen Zögling Anton Hudler (s. d.) zum Nachfolger. 81.

Eder, Josepha, eine junge, jetzt (1835) ohngefähr 24 Jahre alte, sehr fertige Clavierspielerin in Wien; auch durch kleine Reisen im Auslande vortheilhaft bekannt; welche sich jedoch, den neuesten Berichten zufolge, gänzlich von der Künstlerlaufbahn als öffentliche Concertgeberin zurückgezogen hat. — d.

Edling, Johann, ein vorzüglicher Clarinett-Virtuos und gefälliger Componist für sein Instrument, war Herzoglich Weimarischer Cammermusikus, und geboren zu Falken, unweit Eisenach, 1754. Die außerordentliche Fertigkeit und der feine Geschmack, womit er die Clarinette zu behandeln wußte, wie auch seine unverkennbaren Talente zur Composition, die er namentlich durch mehrere Concerte und Parthien für sein Instrument, und auch durch einige Sinfonien für großes Orchester an den Tag legte, machten, daß man seinen Verlust um so mehr bedauerte, als ihn 1786 in der Blüthe seines Lebens der Tod dahin raffte. Seine Musik zum Trauerspiele „Elfriede" von Bertuch ist nachgehends noch (1790) zu Berlin im Clavierauszuge gedruckt worden.

Edlinger, Thomas und Joseph, Vater und Sohn, waren Lautenmacher zu Prag, und blüheten besonders um's Jahr 1720. Die Arbeiten des Sohnes schätzte man mehr als die des Vaters. Vielleicht hatte der längere Aufenthalt jenes in Italien dazu beigetragen, daß er auf mehr Geschmack und Kenntnisse in seiner Kunst Anspruch machen konnte.

E-Dur, eine der 24 Tonarten unsers modernen Musiksystems, in welcher der Ton E als Grundton oder Tonica der sogenannten Durtonart angenommen wird. Um der Natur derselben zugleich die Intervalle in der Tonleiter dieser Tonart anzupassen, müssen die Töne f, c, g und d um einen halben Ton erhöht, also in fis, cis, gis und dis verwandelt werden. Vergl. Vorzeichnung und Tonleiter. Mathematisch berechnet verhalten sich, nach dem jetzt herrschenden temperirten Tonsysteme, jene Intervalle zu einander wie

e	fis	gis	a	h	cis	dis	e
1	8	405	120	2	1215	135	1
	9	512	161	3	2048	256	2

Vergl. Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel.

Von rein ästhetischer Seite betrachtet, ist lautes Aufjauchzen und lachende Freude der vorherrschende Character dieser Tonart, doch nur in sofern, als jenes Aufjauchzen und jene Freude noch nicht als der Ausdruck eines ganzen vollen Genusses angesehen werden darf. Wie J. J. Wagner in seinen „Ideen über Musik" (Leipz. allg. musikal. Zeitung Jahrg. 1823 pag. 713) diese Tonart besingt, faßt er die Natur derselben offenbar zu einseitig auf.

„Laßt den Jagdlärm schweigen,
Seht die Sonn' sich neigen:
Eilig in's Schloß,
Sammelt den Troß.
Ladet die Freunde zum lustigen Mahl,
Füllet zum Schäumen den Ritterpocal,
Laßt die Gläser hell erklingen,
Hörner blasen, Männer singen;
Sinkende Nacht,
Sey uns in schallendem Jubel durchwacht!"

ist das Bild, welches er von dieser Tonart giebt; damit aber würde der Character der Tonart Cis-Moll und A-Dur, ja sogar auch C-Dur und Es-Dur, zu welchen sich die Tonart E-Dur gern hinneigt, in einem zu grellen Widerspruche stehen, und man muß bei der Characteristik der einzelnen Tonklänge durchaus absehen von einer ihnen eben angemessenen Stimmung und von den übrigen Mitteln, welche die Musik zum Ausdrucke ihrer Objecte darbietet. Offenbar hat E-Dur, so wie H-Dur, unter allen Tonarten die grellste Färbung; es ist zu vergleichen mit dem brennenden Gelbe und der lichten Feuerfarbe, mit welchen durch allerhand Zusatz die verschiedensten Gebilde hervorgebracht werden können; niemals freilich ein solches, was dem Trauergewande und überhaupt einem ernsten, würdig und erhaben stimmenden Colorit sich nähert. Es würde dies auch mit seinem übrigen Wesen, das es zugleich als eine der erregtesten Tonarten erkennen läßt, gar nicht zu vereinen seyn. Hindeuten läßt sich wohl in E-Dur auf fromme Andacht und Feierlichkeit, niemals aber ein wirklich frommes und andächtiges Gefühl erregen, was auch schon Schubart in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. und Junker in seiner „Tonkunst" pag. 53 bestreiten. Heilige Liebe, Offenheit, freundliches Anschauen der göttlichen Schöpfung, reine Lust und Freude, Jubel und Tanz u. dergl. mehr, ohne jedoch auszuarten in wilden Taumel und Ausgelassenheit, die in der vollkommensten Befriedigung ihren Grund finden, — das sind die Bereiche, in denen diese Tonart am natürlichsten und zweckmäßigsten angewendet wird, und in welchen wir sie auch von den bewährtesten Tondichtern am häufigsten angewendet finden, z. B. von Mozart in der „Zauberflöte" zu Sarastro's Arie „In diesen heil'gen Hallen" ꝛc., von Boieldieu zu dem Chore der Landleute in seiner Oper „Rosalieb, das Rothkäppchen", u. A. m. Dr. Sch.

Effterdingen, oder Affterdingen, Heinrich von, ein Meistersänger, lebte um's Jahr 1200, war Anfangs an des Herzogs Leopold von Oestreichs Hofe, kam aber darauf zum Landgrafen Herrmann von Thüringen, und starb als Bürger von Eisenach. Er ist auch der Verfasser eines Heldenbuchs, das er aus alten deutschen Liedern zusammensetzte. Vergleiche auch Hanmann's „Anmerkungen zu Opitzens Prosodie" pag. 153 — 156.

Egli, Johann Heinrich, zu Seegräben im Kirchspiele Wetzikon im Canton Zürich am 4. März 1742 geboren, war einer der bedeutendsten schweizerischen Tonkünstler. In seinem 15ten Jahre erst fing er an, Musik

zu treiben; sein Lehrer darin war der Pfarrer Schmiedli in Wetzikon. Bei einem außerordentlichen natürlichen Talente brachte er es durch Fleiß so weit, daß er in seinem 18ten Jahre schon als Musiker in Zürich angestellt werden konnte. Hier hat er denn auch sein ganzes Leben zugebracht, stets mit der Kunst beschäftigt, und nicht nur als Componist, sondern in jeder Beziehung, Art und Weise, wie und wo sich ihm Gelegenheit darbot, auch bemüht, namentlich auf den Musikzustand in seinem Vaterlande vortheilhaft einzuwirken. Seine leichten Mensuralgesänge und theils auch sein Choralmelodienbuch sind ziemlich in allen Kirchen und Schulen der protestantischen Schweiz eingeführt. Eine Hauptstütze war er für den vierstimmigen Kirchengesang, den er überall zu verbreiten suchte, und zu welchem Behufe er mehrere geistliche Lieder von Klopstock, Cramer, Lavater, Gellert und anderen berühmten Dichtern in Musik setzte, die nachher auch in den verschiedensten Auflagen und Ausgaben gedruckt worden sind. Seine sämmtlichen öffentlich erschienenen Werke belaufen sich auf mehr denn 30, und gehören fast alle in die Classe der Kirchenmusik und des Kirchengesanges. Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon liefert ein ziemlich vollständiges Verzeichniß davon, und urtheilt sehr günstig über sie. Von den vierstimmigen Gesängen insbesondere sagt Nägeli, daß sie sich nicht nur durch reinen Satz, sondern auch durch fließenden Gesang, große Gewandtheit in der Harmonie und durch eine leichte, oft meisterhafte Behandlung der Mittelstimmen auszeichnen. Er starb zu Zürich um's Jahr 1807.

Eglin, Raphael, merkenswerth als der erste Einführer des Kirchengesanges zu Zürich (1590), wurde geboren zu Götz von Münchhof 1559, disputirte nach vollendeten Studien verschiedene Male zu Genf und Basel, und wurde darauf Schuldiener zu Sonders. Von hier aber vertrieb ihn 1586 ein Aufruhr, und er kam nach Zürich, wo er 1588 zuerst als Alumnus, dann 1592 als Professor des neuen Testaments und endlich als Diaconus am Münster angestellt wurde. Fortwährende Versuche in der Goldmacherei brachten ihn um sein ganzes Vermögen, so daß er 1601 Schulden halber die Flucht nehmen mußte. Er ging nach Marburg, ward hier als Doctor und Professor der Theologie angestellt und starb am 20sten Auguſt 1622, ohne für die Kunst etwas Weiteres als das oben Angeführte gethan zu haben. Darnach ist denn auch zu berichtigen, was man hie und da von seinen großen Verdiensten um die Musik irrig erzählt findet. Nl.

Ehlers, Wilhelm, Professor des Gesanges und der Declamation, derzeit neben Clemens Remie Mitdirector der vereinigten Bühnen Mainz und Wiesbaden, wurde geb. zu Weimar 1774, und begann auch hier die Laufbahn, auf welcher er, unterstützt von einer von Haus aus gründlichen, vielseitigen und wissenschaftlichen Bildung, schnell zu dem Rufe eines der größten, wirklich kunstreich- und kunstfertigsten deutschen Operisten gelangte, der ihm auch noch jetzt, wo er Alters halber nicht mehr durch eigene Darstellungen sein Andenken in der musikalisch-dramatischen Welt zu erhalten im Stande ist, ehrenvoll nachklingt, und immerwährend bleiben wird, wo die Geschichte der deutschen Oper von ihren practischen Meistern erzählt. In der Zeit um 1809 sang er als ein schon bewährter Künstler auf den Bühnen zu Wien; um 1814 war er als erster Tenorist bei dem Theater in Breslau angestellt, wo namentlich sein Werth als declamatorischer Sänger die glänzendste Anerkennung fand; 1815 gab er daselbst vier Concerte und eine musikalisch-declamatorische Academie zum Besten der Freiwilligen, die so vielen Beifall fanden, wie selten wohl eine

Musikaufführung der Art; mehrere größere erfolgreiche Reisen führten ihn darauf durch ganz Deutschland, dessen bedeutendste Bühnen noch bis zum Jahre 1820 und 1822 einen förmlichen Wettkampf angestellt zu haben schienen um seinen Besitz; gegen 1824 verließ er, Schwächlichkeits halber, als Sänger die Bühne und trat nur in Concerten hie und da noch öffentlich auf; 1828 war er in Begleitung seiner Tochter, die sich ausschließlich dem Schauspiel gewidmet hat, in Stuttgart, von wo aus er sich aber schon im Herbste 1829 nach Frankfurt a. M. begab, um hier als Director einer musikalischen Privatanstalt einige Zeit in Ruhe zu verleben; 1831 kehrte er als Regisseur der Frankfurter Oper noch einmal zum theatralischen Leben zurück, und die Mitdirection der Mainzer Bühne, deren Oper er namentlich als Regisseur mit vieler Gewandtheit und Sachkenntniß vorsteht, übernahm er im Jahre 1834. Durch die Einrichtung dieser Bühne fand er auch Gelegenheit, in der letzten Zeit sich als Componist von mehrlei kleinen Vocalsachen und in dem Arrangement größerer dramatischer Musiken zu versuchen, was ebenso wie jene Direction des Frankfurter Instituts einen unverkennbaren Beweis liefert von seinen gründlichen musikalischen Kenntnissen und seinem gebildeten Geschmacke in der musikalischen Anordnung. Die Stimme E's ist mehr ein hoher Bariton als Tenor, von bewunderungswürdig weitem Umfange aber, so daß er in seinen jüngeren Jahren die verschiedenartigsten Parthien zu übernehmen im Stande war. Dabei hatte dieselbe, namentlich in der höchsten Blüthezeit des Künstlers (ungefähr von 1800 bis 1815), einen solch' ausnehmend schönen Klang und so viel zarten Schmelz, daß seine Cantilene vielleicht das Schönste war, was man in jener Zeit von Männergesang hören konnte. Dazu sein meisterhaftes Spiel, seine vollkommene Herrschaft über seine ganze Darstellung, die ihn in jedem Augenblicke jedes einzelnen Tones, den er sang, und jeder, auch der kleinsten Bewegung, die er machte, bewußt erhielt; ferner sein eminenter Geschmack und seine feine Bildung, die sich auch in seinem Aeußern unverkennbar kund thun; seine deutliche Aussprache des Textes, richtige Declamation und Accentuation und jederzeit reine Intonation, stehen z. B. sein Don Juan, sein Johann von Paris, sein Carl der VII. in „Agnes Sorel", und viele andere seiner Darstellungen als unerreichbar da, und sind wir durch den Vortrag von Romanzen und dergleichen Gesängen bis auf den heutigen Tag nur von wenigen Künstlern so hinreißend bewegt worden, als selbst vor einigen Jahren noch von ihm. Die schöpferische Kraft ist nunmehr in ihm erloschen, doch die Kunst lebt noch fort in seinem Geiste. A.

Ehrenberg (der Vorname ist uns nicht bekannt), war Cammermusikus in Dessau, ein vielgebildeter Künstler und vortrefflicher Gesangscomponist. Er starb 1790 noch in der Blüthe seiner Jahre. Die von ihm hinterlassenen Compositionen, welche in vielen weltlichen und geistlichen Liedern, Oden und Psalmen, der Oper „Azakia" von Schwan, einer Elegie für den Sopran, Hymne an den Mai (Duett für Sopran und Tenor), Idylle (ebenso) und einem Chor auf dem Wasser zu singen mit Begleitung von zwei Clarinetten, zwei Hörnern und Harfe, bestehen, kaufte Rellstab in Berlin um's Jahr 1792 an sich, doch ist bis jetzt nur sehr Weniges davon im Druck erschienen.

Ehrhardt, s. Hohenthal und Spengler.

Eichberger, jugendlicher Tenorist mit einer kräftigen, aber noch wenig gebildeten Stimme und einer vortheilhaften Theaterfigur. Er begann

seine theatralische Laufbahn unter dem kunsterfahrenen und in jeder Beziehung wackern Künstler A. Babnigg (s. d. Nachtrag), als dieser das Theater in Pesth (1824—1827) verwaltete. Leider entzog er sich zu eignem Nachtheile viel zu früh der Leitung Babnigg's, und überließ sich einer behaglichen Theater-Routine. Längere Zeit war er in Wien und seit einigen Jahren ist er als Tenorist beim Stadttheater in Leipzig engagirt. Die nicht vollendeten Gesangstudien sind in allen Leistungen dieses Sängers bemerkbar. Schwankende Intonation, mangelhaftes Portamento, kunstlose Verbindung der Register, welche ein öfteres Ueberschlagen der Stimme in den höheren Tönen erzeugt, sind Fehler einer mangelhaften Elementarbeschulung, welche die, an sich klangvolle, Stimme dieses Sängers vor der Zeit vernichten. Eichberger bekundet oft in einzelnen Momenten ein reiches Talent für dramatische Darstellung in Gesang und Bewegung; eine durchdachte, in sich abgerundete Kunstleistung kann ihm bis jetzt (1835) nicht nachgerühmt werden, obgleich er durch literarische Freunde eine gewisse Berühmtheit erhalten hat. Nbrg.

Eichhorn, Johann Paul (nebst dessen Söhnen — Gebrüder). Obschon, streng genommen, dieser Mann weder als Künstler noch viel weniger als Mensch hier einen Platz verdient, so dürfte doch eine kurze Biographie von ihm, als Vater zweier ausgezeichneter und berühmter Künstler, die schon als kleine Knaben außerordentliches Aufsehen erregten, zulässig seyn. Er war den 22sten Februar 1787 in dem Dorfe Neuses bei Coburg geboren und wurde von Bauern wie ein Bauerknabe erzogen. Nach seiner Confirmation erlernte er das Leinweber-Handwerk und trieb dasselbe bis zu seinem 20sten Jahre. Die Lust zur Musik zeigte sich schon früh bei ihm. Gern besuchte er als Knabe die Singstunden der Dorfschule, so unzweckmäßig diese auch gegeben wurden, und mit Leichtigkeit sang er die vorgesungenen Melodien nach. Er lernte nach dem Gehör die Violine spielen, und wurde neben seiner Profession zugleich Mitglied sogenannter Dorfmusikanten, welche Sonntags in der Schenke zum Tanze spielten. In seinem 20sten Jahre rief ihn die Conscription unter das Militär, wogegen er eine außerordentliche Abneigung hatte. Der mit dem Militär verbundene Aufenthalt in der Stadt gab ihm Gelegenheit, Unterricht in der Musik zu nehmen. Hier übte er vorzugsweise das Waldhorn in der Absicht, um als Hornist bei dem Militärmusik-Corps in Coburg angestellt zu werden, dessen Mitglieder Hofmusici genannt werden. Seine Absicht erreichte er gar bald und nun verwendete er allen Fleiß auf die Baßposaune und später auf das Baßhorn, auf welchem er später in den Concerten seiner Söhne bisweilen Soloparthien vortrug. Nachdem er durch seine Stelle als Hofmusikus, verbunden mit allerlei Erwerbszweigen, so viel hatte, daß er eine Frau ernähren konnte, heirathete er 1821 ein Bauermädchen, Namens Margerethe Elisabeth Mann aus Unterlautern bei Coburg, und zeugte mit derselben den 30. April 1822 seinen ältesten Sohn Johann Gottfried Ernst E. Schon 8 Tage nach der Geburt dieses höchst talentvollen Knaben starb die Mutter. Da das Kind einer Pflegerin bedurfte, schritt gar bald der Wittwer zu einer zweiten Ehe mit Margerethe Elisabeth Wittig, einer Müllerstochter aus Coburg, welche ihm den 17. October 1823 den zweiten talentvollen Knaben Johann Carl Eduard E. gebar. Die Mutter zeigte schon als Mädchen sehr viel Lust zur Musik und veranlaßte das Wecken des Talentes, welches sich bei ihrem Eduard sehr früh äußerte, sehr eindringlich bei ihrem Manne, der sich vorzugsweise mit seinem Ernst beschäf-

tigte. Dieser zeigte schon im dritten Jahre so viel Lust zur Musik, daß er, wenn er in die Stube des Vaters kam, sogleich zum Claviere eilte, und sich lange mit diesem Instrumente beschäftigte. Der Vater bemerkte dies mit Vergnügen und lehrte den Knaben schon in diesem zarten Alter die Anfangsgründe im Clavierspielen. Mit Leichtigkeit faßte und behielt das Kind die Namen der Noten und Tasten. Im vierten Jahre bescherte der Weihnachtsmann für Ernst und Eduard zwei Geigen, von welchen das Stück zwei Groschen kostete. Unbeschreiblich groß war die Freude der beiden Kinder über dies schöne Weihnachtsgeschenk. Sie legten die kleinen Instrumente fast gar nicht aus den Händen und beschäftigten sich unaufhörlich damit. Einstens kam der Vater nach Hause, und hörte den Zapfenstreich, der jeden Abend vor seinem Hause vorüberzog, von zwei Violinen vortragen. Es waren Ernst und Eduard, von denen der ältere die Melodie spielte, welche der jüngere begleitete. Bei näherer Untersuchung ergab sich, daß die Geigen zwar in Quinten rein, doch nicht rein gegen einander stimmten. Die Kinder hatten sorgfältig die bloßen Saiten vermieden und ihr gutes Gehör ließ sie durch das Aufsetzen der Finger die richtigen Töne finden. Diese erfreuliche Erscheinung trieb nun den Vater an, sich vorzugsweise auf der Violine mit den beiden Kindern zu beschäftigen, besonders mit dem ältesten Sohne Ernst, theils weil dessen Finger für die kleine Geige die erforderliche Länge hatten, theils weil sich das Herz des Vaters mehr zu dem Erstgebornen hinneigte. Mit bewunderungswürdiger Geduld übte der Knabe die trockenen und für das Gefühl so wehthuenden Anfangsgründe. Alle, die des Knaben bedeutende Fortschritte bemerkten, bewunderten das im vollsten Maaße von der Natur ausgegossene Talent. Kein Freund des Hauses kam, ohne nicht dem liebenswürdigen Kinde für dessen Kunstleistungen ein kleines Geschenk zu machen. Darüber ward der etwas vernachlässigte Eduard neidisch und bat seinen Vater dringend, ihm doch mehr Unterricht zu geben, damit er auch Geschenke, wie sein Bruder Ernst, bekäme. Ueber diese Vernachlässigung fühlte sich besonders die Mutter beleidigt, da der Vater ihrem Stiefsohne sein ganzes Herz zuwendete und dem Unterrichte mit dem Ernst allen Nebenverdienst opferte, so daß Nahrungssorgen nicht selten den Familienfrieden störten und Sturm und Ungewitter in dem Hauskalender stand. Endlich ließ sich der Vater erweichen und unterrichtete auch den zweiten Sohn fleißiger, welcher ebenfalls bewunderungswürdige Fortschritte machte. Die Mutter, um die gute Sache zu fördern, entschloß sich sogar, das Violoncell zu erlernen, damit ein vollständiges Saitenquartett im Hause wäre. Die musikalische Familie und die großen Leistungen der kleinen Knaben blieben dem Herzoglichen Hofe nicht unbekannt. Im März 1828 spielte Ernst, noch nicht 6 Jahre alt, dem Prinzen ein Concert von Kreutzer vor, bei welchem ihn sein Bruder Eduard begleitete. Zwei Monate später, im Mai, ward ein eignes Concert in Coburg arrangirt, in welchem die Gebrüder Eichhorn förmlich als Virtuosen auftraten, und den größten Beifall ärndteten. Der Herzog beschenkte die Kinder mit zwei Carolin. Die Gnade des Fürsten, besonders aber das blanke Gold wirkten wie ein Zauberschlag auf den Vater der beiden Virtuosen. Nun wurde, so zu sagen, Tag und Nacht geübt. Schulunterricht genossen die Knaben wenig und dabei sehr unordentlich, weil der Vater sie lieber bei der Geige, als bei dem Buche sah. Den 15. Mai 1829 begann die erste Kunstreise über Bamberg, Nürnberg, Anspach, München, Tegernsee und Augsburg zurück nach Coburg. Der geärndtete große Beifall, noch mehr aber die reiche Einnahme in den Con-

certen, ließ den Vater vergessen, daß seine Söhne nicht blos zu Künstlern, sondern auch zu sittlichen Menschen gebildet werden müßten. Von Geldgier getrieben vernachlässigte er nicht blos den Schulunterricht, sondern raubte auch den munteren Kleinen jede Erholungs- und Spielstunde, um sie in der Virtuosität weiter zu bringen. Wenn die Lust zur Kunst die Knaben nicht an die Geige führte, so trieb sie die Furcht vor dem Zorne des Vaters zur Uebung, der jetzt als vollkommener Tyrann auftrat, die liebenswürdigen Kinder peitschte und bei den Haaren zauste, wenn sie nach seiner Meinung ihre Schuldigkeit nicht thaten. Der Mutter blutete nicht selten das Herz bei der Grausamkeit des Vaters, den zu verlassen sie oft im Begriff stand. Zu welchen Gemeinheiten eine unbegrenzte Geldgier verleiten kann, dies haben glaubwürdige Männer auf allen den Reisen zu beobachten Gelegenheit gehabt, welche Paul Eichhorn mit seinen beiden Söhnen nach Berlin, Wien, London, Paris und Petersburg machte. Mit Schätzen beladen kehrte der Vater zurück, und trat, durch sie gelockt, gar bald wieder neue große Wanderungen in den weiten Norden an, auf denen er sich auch noch jetzt (Sommer 1835) befindet: o möchte doch seine Geldgier bald gestillt seyn, und zulassen, daß seinen liebenswürdigen, offenbar mit großen Geistesgaben ausgerüsteten und von einem tiefen Gefühl durchlebten Kindern eine wissenschaftliche Bildung, mindestens ein religiöser Unterricht gegeben werde, wozu sich bei dem immerwährenden Wandern von Stadt zu Stadt bis jetzt noch keine Zeit und Gelegenheit fand. Ernst E. war in seinem 12ten Jahre ein vollkommen ausgebildeter Künstler auf seinem Instrumente. Was Fertigkeit, Leichtigkeit und Reinheit des Spiels, was tiefgefühlten, hochbegeisterten Vortrag betrifft, so ist der Knabe einem Spohr und Paganini völlig gleich zu stellen (Letzterem lernten sie während ihres Aufenthalts in London das bekannter Weise viel angestaunte Pizzicato, Flageolet und andere Kunststückchen gar bald ab). Ueber alle Wunderkinder, welche bisher gelebt haben, ragt er hervor! Giebt es eine Seelenwanderung, so ist der Geist eines vollkommen ausgebildeten Künstlers in den Körper des Ernst E. eingezogen. Alles, was zur höchsten Virtuosität gehört, leistet der bewunderungswürdige Knabe auf einer kleinen Violine, welche im Ankaufe 4 gGr. gekostet hat. Ohne Geige ist er ganz Kind und ganz Mensch, mit dem Instrumente in der Hand aber ein überirdisches, dem Vater ganz entgegengesetztes Wesen, ein liebenswürdiger Engel. So sah und hörte man ihn auf seinen Reisen von 1833 an. Wie läßt sich eine solche wunderbare Erscheinung natürlich erklären, wenn man nicht an eine Inspiration glauben will? — Mutter Natur hat dem zarten Kinde ein überschwengliches Maaß vom musikalischen Talente verliehen, welches auf den großen Reisen durch den Umgang mit den ausgezeichnetsten Künstlern ausgebildet wurde. Matthäi in Leipzig, Möser in Berlin, Pixis in Prag, Maiseder in Wien, Löffelmann in Linz, Spohr, Lafont ꝛc. fühlten sich zu dem liebenswürdigen Knaben hingezogen, beschäftigten sich täglich mit ihm und jeder der genannten Virtuosen entfaltete seine eigenthümliche Kunst in Vortrag, Ton und Strichart, die der talentvolle Schüler leicht auffaßte und sich zu eigen machte. — Der jüngere Bruder Eduard stand 1833 dem älteren nach, und es ist fast zu bezweifeln, daß derselbe ihm je gleichkommen wird, obschon er von der Natur mit einem ausgezeichneten Talente beschenkt worden ist. Die Zukunft wird lehren, was die Gebrüder Eichhorn als Männer leisten. — rth.

Eichler, Friedrich Wilhelm, erster Violinist in dem Theaterorchester zu Königsberg, ein tüchtiger Virtuos auf seinem Instrumente, als

welcher er seinem Lehrer L. Spohr alle Ehre macht, wurde geb. zu Leipzig 1809, und trat auch hier zuerst als ausgebildeter Künstler öffentlich auf. Nach Königsberg ward er 1832 berufen. Ausnehmende Fertigkeit, geschickte und gewandte Bogenführung, ein zarter, fast flötenartiger Ton und graziöser Vortrag sind die Eigenschaften, durch welche sich sein Spiel besonders auszeichnet. Als Componist hat er sich erst wenig versucht. Uns ist nur sein op. 2 „Variations sur un thême suisse pour le Violon avec accomp. de l'Orch. où de Pf." (Leipzig bei Breitkopf und Härtel) bekannt. Es sind diese Variationen brillant und gesangvoll, und virtuosenmäßig genug, daß sich ein geübter Violinspieler damit zeigen und den Zuhörern bei gelungener Ausführung Vergnügen machen kann. Wo sie bis jetzt zu Gehör kamen, erhielten sie den lebhaftesten Beifall, und bei einem Vortrage in Leipzig von dem Componisten selbst soll man sogar laut um ihre Wiederholung gebeten haben, — ein Beweis, daß sie zeitgemäß, ergötzlich und somit eben das sind, was man jetzt von solchen Compositionen hofft und wünscht. F.

Eichner, Ernst, einer der berühmtesten Fagottisten des vorigen Jahrhunderts, geboren zu Mannheim am 9. Februar 1740, war zugleich auch einer der fruchtbarsten und gründlichsten Componisten seiner Zeit. Um 1770 war er als Concertmeister in der Herzogl. Capelle zu Zweibrücken angestellt, und gab hier sein erstes Sinfonienwerk heraus. Da er mehrere Male vergebens um seinen Abschied aus den Herzogl. Diensten nachsuchte, entwich er heimlich und ging nach London, wo er auf das Glänzendste empfangen wurde. 1773 verließ er England wieder und begab sich nach Potsdam in die Dienste des damaligen Kronprinzen (jetzigen Königs) von Preußen, wo er dann auch die noch übrige Zeit seines Lebens im höchsten Ansehen eines Künstlers zubrachte. Er starb schon zu Anfange des Jahres 1777. Die ausgezeichnetsten von seinen zahlreichen Schülern sind Knoblauch und Mast. Seine Werke, die in mehreren Concerten für fast alle geeigneten Instrumente, Sinfonien, Quartetten, Terzetten und vielen Solo's, namentlich für Fagott, bestehen, waren lange Zeit ihres angenehmen Gesanges, ihrer Reinigkeit im Satze, und besonders ihrer leichten Ausführbarkeit wegen allgemein und sehr beliebt. Sie erschienen zu London, Paris, Amsterdam, Wien, u. a. O. — Seine Tochter, Adelheid E., Sängerin, wurde geboren zu Mannheim 1762, und legte daselbst auch den Grund zu den Vollkommenheiten im Gesange, welche man später an ihr bewunderte. 1773 ging sie mit ihrem Vater nach Potsdam und 1784 trat sie in die Königl. Capelle zu Berlin. Die Triumphe aber, welche sie hier als Prima Donna der großen Oper feierte, waren von nicht langer Dauer. In Folge einer zu frühen Ueberanstrengung nämlich starb sie schon am 5. April 1787. Neben einer bewunderungswürdigen Kehlfertigkeit besaß sie zugleich auch ein vortreffliches Portamento, dabei einen seltenen weiten Stimmumfang (von a bis dreigestr. f), und es war somit, auch in Rücksicht auf ihre einnehmende Aeußerlichkeit, der große Ruf, in welchem sie stand, kein unverdienter. Auch als Claviervirtuosin zeichnete sie sich vortheilhaft aus, und die Lieder, welche um's Jahr 1780 von ihr erschienen, zeugen von viel gründlicher musikalischer Kenntniß und einem feinen Geschmacke in der Erfindung der Melodien.

Eidenbenz, Christian Gottlob, starb zu Stuttgart am 20. August 1799 im 37sten Jahre seines Lebens als Herzogl. Würtembergischer Hofmusikus, und stand zu seiner Zeit als Componist in Ansehen. Besonders rühmte man seine Balletmusiken, in welcher Art er ein glücklicher Nachah-

mer von Deller war. Sein letztes Ballet, welches er componirte, aber Krankheits halber einem Anderen in die Feder dictiren mußte, war „der Schäferlauf". In der Capelle zu Stuttgart spielte er Altviole. Von seinen übrigen Compositionen erschienen viele kleinere Clavierstücke, die zu seiner Zeit häufig und auch zweckgemäß beim Unterrichte angewendet wurden; ferner mehrere Lieder und eine kleine Zahl von Potpourri's für verschiedene Instrumente; die meisten jedoch sind Manuscript geblieben.

Eigenschaften der menschlichen Gesangstimme. Die Eigenschaften der Stimme sind theils *angeborne*, theils *angebildete*. Die Menschenstimme in ihrer höchsten Vollendung ist aber niemals Erzeugniß der Natur, sondern beruht vorzugsweise auf einer zweckmäßigen Beschulung, welche ihre Basis in physiologisch-akustischen Erfahrungen, und psychologisch-ästhetischen Forderungen findet. Die subjective Eigenthümlichkeit der Stimme (s. *Characteristik* der menschlichen Stimme) kann nun nach verschiedenen Beziehungen betrachtet werden. In Vergleich mit anderen Naturtönen ist die menschliche Stimme das seelenvollste Klangwerkzeug; sie ist der klangvolle Lebenshauch des edelsten Geschöpfs der sinnlichen Natur; der klarste Seelenspiegel, welcher selbst die feinsten Regungen des Herzens in's sinnliche Leben zaubert, und übertrifft an Ausdrucksfähigkeit alle bekannten Instrumentaltöne. An und für sich selbst kann man die Eigenschaften der menschlichen Stimme in Beziehung auf *Tonumfang*, *Klangfarbe* und *Ausdrucksfähigkeit* betrachten. Die Gesangstimme kann sich generell vom großen C bis zum dreigestr. f ausdehnen. Diesen Tonbereich besitzt aber niemals ein einzelnes Individuum; er wird nach Alter und Geschlecht durch verschiedene Stimmlagen zusammengesetzt. Am einfachsten läßt sich die Stimme eintheilen in die *männliche* Unter- und Oberstimme, und in die *weibliche* Unter- und Oberstimme. Die *männlichen* Stimmen sind von Natur nach der Mutationsperiode entweder *Baß-* oder *Tenor*stimmen; die *weiblichen* aber *Alt-* oder *Sopran*stimmen. Berücksichtigt man die Lage der Cantilene, oder derjenigen Töne, welche eine Stimme vorzugsweise durch Kraft und leichte Ansprache auszeichnen, so hat jede dieser vier Hauptstimmarten ganz wesentliche Unterabtheilungen. Der Baß kann seyn: *tiefer*, *Mittel-* und *hoher* Baß (Bariton). Die Cantilene des tiefen Basses liegt in der Regel zwischen A und a; des Mittelbasses zwischen c bis h; des Baritons zwischen d und eingestr. d. — Die Tenorstimme kann ebenfalls seyn: *tiefer*, *Mittel-* und *hoher* Tenor. Die Cantilene des tiefen Tenors liegt in der Regel zwischen f bis eingestr. e, des Mitteltenors (oder hohen Brusttenors) zwischen a bis eingestr. g und eingestr. a; des hohen Tenors mit einem ausgebildeten Falsett-Register zwischen eingestr. c bis zweigestr. c und zweigestr. d (z. B. Jäger, Rubini, Haitzinger). Die Altstimme hat in der Regel nur zwei Register, und ist somit gewöhnlich entweder *tiefer* oder *hoher* Alt; das untere Register des tiefen Alts beginnt oft schon mit dem kleinen f oder g und erstreckt sich gewöhnlich bis zum eingestr. a oder eingestr. h. Das untere Register des hohen Alts umfaßt gewöhnlich die Töne vom g bis eingestr. g oder eingestr. a, welche Lage die Altstimme vorzugsweise characterisirt. Die höheren Töne haben mehr einen Sopran-Klang. Die Sopranstimme ist von dreifacher Art. Der *tiefe* Sopran (mezzo Soprano) hat seine schönsten Töne vom kleinen h bis zweigestr. g oder zweigestr. a; der *gewöhnliche* Sopran (Soprano) vom eingestr. c oder eingestr. d bis zweigestr. h oder dreigestr. c; der *hohe* Sopran (Soprano acuto) vom eingestr. e oder eingestr. f bis zweigestr. h oder dreigestr.

c, wo noch ein besonderes Register (wie das Falsett-Register der hohen Tenöre, welches sich zuweilen bis dreigestr. f, dreigestr. g oder selbst dreigestr. a erstreckt) aufgesetzt wird (s. die besonderen Artikel). Jede der vier Hauptstimmen characterisirt ein besonderer Klang, welcher sich jedoch weniger beschreiben, als hören läßt. Dieser eigenthümliche Klang ist aber für die Classification der einzelnen Stimmen sehr wichtig, da sie in Rücksicht auf Stimmumfang eben so gut zu der einen als der andern Hauptart gerechnet werden können; so finden sich nicht selten Bariton- und Tenor-, Alt- und Sopranstimmen von gleichem Stimmumfang; in solchen Fällen entscheidet der Klang für die Einordnung einer besonderen Stimme unter eine Hauptstimmart. Gesanglehrer haben namentlich diesen Umstand zu berücksichtigen, damit sie nicht eine Baritonstimme zu einer Tenor-, und eine Altstimme zu einer Sopranstimme umbilden; und so auch umgekehrt. Die Klangeigenschaften der Menschenstimme überhaupt sind nun theils zufällige, theils willkührliche. Diese Eigenschaften liegen theils außerhalb der Bildungsfähigkeit, theils lassen sie sich verbessern. Den zufälligen Eigenschaften nach ist der Klang der Stimme z. B. heiser, unreinlich, rauh, dumpf, matt, roh, gemein, schwerfällig, umflort, spröde, oder hell, spitz, voll, kräftig, zart, rund, weich, edel, biegsam. Die willkührlichen Eigenschaften des Klanges einer und derselben Stimme sind solche, welche sich der Sänger freiwillig aneignen kann, ohne die Eigenthümlichkeit der Stimme aufzuheben. Der reine Brustklang kann durch die willkührliche Wirkung einzelner Theile des Stimmorganismus entfärbt werden; tritt der Tonstrahl nicht frei, ungehindert aus der Stimmritze, wird das Organ durch Zurückziehen der Zungenwurzel gedrückt, so entsteht der fälschlich so genannte Gaumenton. Wird der aus der Stimmritze tretende Tonstrahl durch eine falsche Lage des weichen Gaumens getheilt, so daß die Hälfte desselben durch die Choanen (hintern Nasenlöcher) abfließt, so entsteht der sogenannte Nasenton (s. dies. Art.). Wird der Abfluß des Tones durch Zusammenfügung der Zähne gehemmt, so entsteht der Zahnklang. Hängen die Backen schlaff herab, werden die Lippen nicht gehörig gespannt, liegt die Zunge nicht immer in der, zur schönen Erzeugung der Vocale richtigen Lage, so wird ebenfalls der reine Klang der Stimme entfärbt. In Rücksicht auf Ausdrucksfähigkeit kann sich die Menschenstimme geben als: zärtlich, schmeichelnd, kalt, gebieterisch, ruhig, gutmüthig, zornig, bewegt, heiter, fröhlich, düster, getrübt, leidenschaftlich, ausgelassen, klar, still, kurz jede Gemüthsregung ausdrückend. Der wahre musikalische Characterdarsteller modificirt daher den Timbre seiner Stimme nach der jedesmaligen Rolle; ist in dieser Beziehung nicht gerade immer absolute Veränderung des Stimmklanges zu erreichen, so wird doch der umsichtige Künstler, welcher heute z. B. den Don Juan und morgen den Papageno singt, beide Parthien durch verschiedenartige Klangfarbe zu characterisiren suchen. Nauenburg.

Eigenthümlichkeit, siehe Originalität. Ueber eigenthümliche Harmonien und Töne vergl. die Art. Harmonie und Ton. In der Musik hört man öfters auch den Ausdruck eigenthümlich für wirklich und vollkommen gebraucht; so z. B. eigenthümliche oder eigentliche Cadenz — ein vollkommener Tonschluß, eigentlicher Dreiklang — ein vollkommener oder reiner Dreiklang, auch eigentliche Fuge — eine wirkliche oder streng gearbeitete Fuge, u. dgl. m. Man vergleiche die besonderen Artikel.

Eilen ist eine, häufig zweckmäßige, häufig aber auch sehr fehlerhafte Manier (s. d.) des Vortrages, welche darin besteht, daß das Zeitmaaß eines Musikstückes in seiner Bewegung allmählig geschwinder genommen wird. Den Gegensatz bildet das Zögern oder Ritardiren. Als allgemeine Regel des Vortrages stellt man auf, daß ein Tempo, abgesehen von etwaigen Fermaten, vom Anfange bis zum Ende mit unveränderter Geschwindigkeit fortlaufe. So wie aber eine, musikalisch darzustellende Empfindung in manchen Momenten ihre Bewegung verzögert, in anderen dagegen ihren Lauf beschleunigt, so ist auch ein angemessenes Zögern oder Eilen beim Vortrage des, eine solche Empfindung darstellenden, Musikstückes eben so zweckmäßig und die Schönheit erhöhend, als das Steigen und Fallen der Stärke einer Empfindung durch das Steigen und Fallen in der Stärke des Tones auszudrücken ist. Der Rhythmus des innern Gefühls bedingt hier den Rhythmus in der äußeren Darstellung. — Das Eilen kann nun entweder auf kürzere oder längere Zeit statt finden; die Bewegung kann durch Ritardation wieder zu dem ursprünglichen Zeitmaaße zurückkehren oder sich zu einer bestimmten fortdauernden schnelleren Bewegung gestalten. Zu seiner Andeutung werden die Ausdrücke accelerando u. stringendo oder stretto (s. d.) gebraucht. Letzterer steht in der Regel alsdann, wenn das Eilen von längerer Zeitdauer ist, gegen das Ende eines Tonstückes beginnt und bis zu dessen Schlusse fortdauert. Stretto's sind besonders bei Darstellung immer heftiger werdender Leidenschaften in der Regel von ergreifender, oft hinreißender Wirkung, und werden daher am häufigsten bei Opernmusik angewendet. Seltener findet sich das stretto in der Cammermusik, und mit der Würde der Kirchenmusik scheint es sich noch weniger vertragen zu können. Was den Vortrag des stretto betrifft, so ist wohl darauf zu achten, daß die Steigerung der Bewegung von Anfang bis zu Ende verhältnißmäßig sey und nur allmählig, nicht übereilt eintrete. Kürzere Accelerando's, welche nur bei einzelnen Stimmen vorzukommen pflegen, sind beim Vortrage besonders vorsichtig zu behandeln; in diesem Falle aber und am gehörigen Orte angewendet, kann der Vortragende einer guten Wirkung durch dieselben gewärtig seyn und die Schönheit des Vortrages bedeutend erhöhen. Im entgegengesetzten Falle ist es durchaus fehlerhaft, verräth es einen Mangel an Sicherheit und Fertigkeit, bezeugt einen falschen, verbildeten Geschmack, und wird nur von Aftervirtuosen für ein vorzügliches Mittel gehalten, momentan Effect zu machen. Zur richtigen Anwendung des Eilens gehört nothwendig auch ein richtiges Gefühl, ein leidenschaftliches Hingeben gleichsam der in dem Tonstücke vorherrschenden Idee. Das äußere Maaßhalten dabei wird Anfängern am besten gelehrt durch lautes Zählen während des Spieles, was freilich bei ein und demselben Tonstücke nur so lange fortgesetzt zu werden braucht, bis der Zweck in diesem einzelnen Falle erreicht worden ist; auch durch gemeinschaftliches Spiel mit Kundigen, wohin beim Fortepianospiel auch das Spiel zu vier Händen gehört. H.

Einchörig, s. Chor.

Eindringen, Eingreifen der Hände beim Pianofortespiele, heißt das Verfahren, mit einer Hand einzelne oder mehrere gleichzeitige Töne zu spielen, die in dem Raume zwischen den Tönen liegen, welche mit der andern Hand angegeben werden. Beide Hände kommen hierbei so über einander zu liegen, daß die eine, die eingreifende, die andere, welche in der Regel ihre Stellung im Wesentlichen nicht oder nur wenig verän-

dert, bedeckt. Hierbei muß aber die Stellung der Hände zu einander der Art seyn, daß keine die andere in ihren zu machenden Bewegungen stört und hindert. Dies wird erreicht dadurch, daß 1) der Ansatz der unteren Hand so beschaffen ist, daß der Anschlag auf dem äußersten Vordertheile der Tasten geschieht, damit die obere Hand zum bequemen und freien Anschlage Raum genug gewinnt; 2) der Ansatz der untern Hand etwas flach ist, damit der der oberen nicht zu steil zu seyn braucht; 3) man dabei so viel als möglich den Gebrauch des Daumens, sowohl in der oberen als auch in der unteren Hand, vermeidet, indem er, seiner Kürze wegen, bei dem vorgeschobenen flachen Anschlage der unteren Hand häufig eben so wenig zureicht als bei dem steilen der oberen; und 4) man die unthätigen langen Finger der unteren Hand etwas mehr als gewöhnlich nach dem Innern der hohlen Hand zubiegt, damit sie der obern Hand nie störend in den Weg treten. Welche von beiden Händen die eindringende, eingreifende sey und welche die stillstehende, ersieht man leicht aus dem Zusammenhange und der Figur der Noten. Da, wo es zweifelhaft seyn könnte, pflegt der Componist zu den Noten der eindringenden Hand die Bemerkung sopra (oben) zu setzen. Die Noten der eindringenden Hand werden selten auf ein besonderes System geschrieben, sondern meistentheils zwischen die der stillstehenden, und man erkennt in solchen Fällen die Noten der rechten Hand daran, daß sie nach oben, und die der linken, daß sie nach unten gestrichen sind. Mitunter wird dies auch durch den Beisatz von M. D. oder m. d. auch blos d. (mano destra oder dritta) und M. S. oder m. s. auch blos s. (mano sinistra) bezeichnet. S. Destra. In vielen Fällen kann dies Eingreifen der Hände von entschiedenem Nutzen seyn, indem dadurch die Klarheit des Vortrages ungemein befördert wird. Beispiele hier anzuführen, wäre zu weitläuftig; dergleichen finden sich in jeder practischen Pianofortеschule. H.

Eindruck heißt psychisch jede erlittene Bestimmung oder Richtung unsers Gemüths durch irgend einen Gegenstand. Wenn ein Ton unsere Hörnerven erregt und wir vermöge dieser Erregung jenen Ton wahrnehmen, so können wir sagen, der Ton hat Eindruck auf uns gemacht, ohne nähere Bestimmung noch, ob dieser Eindruck stark oder schwach, dauernd oder schnell vorübergehend ist. Doch pflegt man gewöhnlich nur die stärkere und von dauernderen Folgen begleitete Erregung einen Eindruck zu nennen. Wie stark und dauernd dieser nun aber auch seyn mag, so ist und bleibt es immer eine falsche Vorstellung, wenn einige Psychologen meinten, durch die Eindrücke entständen im Gehirne wirkliche Abdrücke von den erregenden Gegenständen, und diese Abdrücke wären eben die Bilder, welche die Seele wahrnähme oder deren sie sich als Vorstellung bewußt würde. Die Unzulänglichkeit dieser zu materialistischen Idee beweist die Musik am besten, deren luftige Klänge wahrlich nicht wohl Abdrücke zulassen in oder auf dem menschlichen Gehirne, wenn gleich jene Ansicht auch immer noch die Untersuchung über das Wie? dieser Abdrücke übrig läßt. Der Eindruck, den die Musik auf uns macht, mag allerdings wohl hauptsächlich dadurch geschehen, daß die von den Klängen erschütterten Lufttheilchen unsere Gefühlsnerven gleichsam in eine gleichmäßige Vibration setzen, allein seine eigentliche Natur, sein besonderes Wesen gehören unstreitig doch zu den Dingen in der Welt, bei welchen alle Philosophie zu Ende ist. Daß eine musikalische Production Eindruck auf die Zuhörer macht, ist eins ihrer wesentlichsten Erfordernisse; sonst hört sie auf Kunstwerk zu seyn; und eines Künstlers ganzes und höchstes Streben muß darauf hinausgehen,

durch seine Leistung immer den wo möglich stärksten Grad desselben zu erreichen. Denn geht die Kunst von Menschen aus, so soll sie auch auf Menschen wieder zurückwirken, ohne welches hohe Ziel sie nichtige Spielerei ist. Der Grad der Bestimmtheit (s. dies.) des Ausdrucks bedingt meistens auch den Grad der Stärke des Eindrucks, denn mit dem Ausdrucke geht dieser Hand in Hand, steht ihm, dem Schaffenden, als Geschaftes gegenüber. Auch die Lebendigkeit der Begeisterung (s. d.) eines Künstlers übt einen bedeutenden Einfluß auf die Stärke des Eindrucks seiner Darstellung. — Die Dauer des Eindrucks pflegt man häufig auch seine Tiefe zu nennen, und in dem Sinne von oberflächlichem und tiefem E. zu reden. — Die Oberflächlichkeit des E's darf indessen nicht in allen Fällen als entscheidender Beweis für die Werthlosigkeit eines Kunstwerks oder einer Kunstleistung angesehen werden; denn in sofern das Gefühl es insbesondere ist, auf welches die Musik hinwirkt, solches aber nach natürlichen Gesetzen zu keiner Art von Thätigkeit gebracht werden kann, für welche es nicht schon eine gewisse Stimmung, Geneigtheit u. Empfänglichkeit in sich trägt, in sofern kann auch die kunstreichste und trefflichste Musik ohne besonders tiefen Eindruck als eine blos ephemerische Erscheinung vorübergehen, weil die Gemüther der Zuhörer für eine solche Art von Kunstleistung (nach ihren äußeren oder inneren Verhältnissen) nicht gestimmt waren. Heute kann uns eine Musik tief ergreifen, morgen nicht; eine Oper kann an einem Orte Fiasco machen, während sie an einem sehr gefällt, je nachdem die innere Stimmung dafür oder dawider ist. Ein beachtenswerther Umstand ist es jedoch für den Critiker immer, ob ein Musikstück bei der Aufführung irgendwo Eindruck, und zwar tiefen Eindruck gemacht hat oder nicht, den er nicht aus den Augen lassen darf, da das wirklich Schöne in der Regel doch seine Wirkung nicht verfehlt. Nur nicht zur einzigen und ohnfehlbaren Motive seines Urtheils darf er ihn nehmen; ein Leitstern seiner Reflexion blos, der in den wichtigsten Momenten kühn hervorblitzt, darf er seyn. Die in neuerer Zeit immer häufiger vorkommenden casus pro amicis scheidet der Verständige bald von der Art und Weise, wie der ächte tiefe Eindruck äußerlich sich kundgiebt. Dr. Sch.

Einfach ist Alles, was gleichsam nur ein Fach hat, was also nicht aus einer Mehrheit von unterscheidbaren Theilen besteht. In der Musik bildet dieses Wort den vollkommensten Gegensatz von Doppelt, und was daher unter diesem Art. gesagt ist, gilt in solchem Sinne auch hier. Ueber einfache Intervalle jedoch vergl. man den Art. Dreifach. — In ästhetischer Hinsicht versteht man unter Einfach, Einfachheit, auch Einfalt (im eigentlichen und besseren Sinne des Wortes), die Abwesenheit von allen nicht zum Ausdrucke des Kunstwerks beitragenden Verzierungen, die Erreichung seines Endzwecks durch die einfachsten, natürlichsten Mittel. Eine solche Einfachheit ist gewöhnlich zu betrachten als das Siegel der Wahrheit, und verlangt eben deshalb die tiefste Kenntniß und meiste Uebung im Gebrauche der vorhandenen Kunstmittel, das große Genie eines Tonsetzers, den Ausdruck der objectivirten Empfindung in so treffenden und faßlichen Zügen zu entwerfen, daß seine Tondichtung weder einer Anhäufung vieler und vielerlei Ausdrucksmittel, noch der Anwendung blos zufälligen Schmuckes bedarf, um zu gefallen und Eindruck hervorzubringen, — ein Genie und Talent, das, schon nach Göthe's Ausspruch: „der Kenner schätzt das Einfachschöne, die Menge aber das Verzierte"! leider nur in den meisten Fällen mißkannt wird. Oft schon hat man, und von den verschiedensten Seiten her, gestützt auf den unbestrittenen Grundsatz, daß die Man-

nigfaltigkeit ergötzt, im unverzeihlichen Vergessen der mächtigen Einheit jenes uralte Gesetz, daß das E. die Wahrheit bekunde (simplex sigillum veri), in seinen Grundfesten zu erschüttern und ihm gegenüber darzuthun gesucht, daß eine freie Verzierung, namentlich im Vortage musikalischer Kunstwerke, ein nothwendiges Erforderniß zur schnelleren Erreichung ihres hohen Zwecks, und dieser Sinne fesselnde Schmuck zugleich auch das sicherste Zeichen sey, ob der Musiker seine Kunst verstehe und die nöthige Herrschaft über sie übe. Selbst die an einigen Orten gemachten Versuche im mehrstimmigen Kirchengesange rechnen wir zu solchem Beginnen. Allein nichts beweist wohl mehr als das Leben selbst, daß die ächte Wahrheit nirgends des leeren Schmuckes bedarf, um Beifall zu gewinnen, während der Irrthum sich gern durch den Flitterstaat des rhetorisch-poetischen Schmuckes einzuschleichen sucht. Erinnern wir z. B. nur an die herrlichen Tonschöpfungen Händel's: wodurch gewannen sie jenes großartige Leben? ihre Hassisch-Graun'schen Recitative die mächtig ergreifende declamatorische Wahrheit? — durch erhabene Einfalt. Ohne Coloratur, vielverzierte Fermaten und Cadenzen ist der rührende Gesang ihrer Arien, aber voll Wahrheit des Ausdrucks, voll Innigkeit des Gemüths, verbunden mit dem höchsten dramatischen Effecte. Selbst der spaßhafte Gretry verschmähte in seinen einfachen characteristischen Melodien allen unnützen Aufwand. Und darum gerade hören wir die Werke dieser und solcher Tonsetzer auch jetzt, nach mehr als einem halben Jahrhunderte, noch gern. Nur durch ihre einfache Wahrheit bringt die antike Musik noch täglich allmächtige Wirkungen hervor. Der Gesang der ersten Christen bestand nur aus 4 bis 5 melodischen Tönen; aber was wir noch von ihm haben, den einfachen, tactlosen, unisonischen, geist- und gefühlreichen Choral, — welche Musik wirkt mächtiger oft auf das Gemüth als er? — Was begeistert den Engländer mehr als sein einfaches choralmäßiges „God save the King"? den Studenten mehr als das einfache Volkslied „Gaudeamus igitur"? und dieses und jenes bewegt sich nur in 6 diatonischen Klängen. „Die große Einfachheit kann oft gewaltige Wirkung erzeugen, welche keiner anderen Musikgattung erreichbar ist" sagt Gottfr. Weber in der Cäcilia, und ist es nicht die einfach natürliche Melodie und ungezwungene Harmonie, der die Werke Mozart's, Haydn's, Händel's, Beethovens zumeist ihre Unsterblichkeit verdanken? — Die Einförmigkeit bleibt der Einfachheit weit entfernt; nur eine gewisse scheinbare Kunstlosigkeit steht ihr als kennbares Zeichen zur Seite. Dr. Sch.

Einförmigkeit besteht in der fortwährenden Wiederholung derselben Formen und Wendungen, durch welche sich ein Gedanke oder auch ein ganzes Musikstück von Anfang bis zu Ende ermüdend hindurchschleppt, und hat ihren Grund in der Armuth an erfinderischem Talent. Nur wo sie als Mittel zur characteristischen Schilderung dient, läßt sie sich entschuldigen, und doch muß ihr auch in solchem Falle ein enges Maaß und Ziel gesteckt seyn. In jeder anderen Weise erscheint sie als Fehler. Man vgl. auch den Art. Monotonie. Wie in einzelnen Musikstücken, so kann auch in ganzen Gattungen derselben Einförmigkeit herrschen, und sie ist alsdann das genaue Uebereinstimmen in Anlage und Ausführung aller zu einer Gattung gehörenden Tonstücke. Jedenfalls schließt sie alle Mannigfaltigkeit aus, und erregt ermüdende Langeweile, namentlich in Concert-Compositionen, wo der einigermaßen erfahrene Zuhörer Introduction, Thema, Variationen in Dur und Moll, das Finale in seinem gesteigerten Tempo und endlich auch noch die Schlußcadenz mit allen ihren brillanten schwierigen Passagen, kurz alle wohlbekannten Parade-Kunststücke schon im

Voraus an seinen Ohre vorüberſausen hört, noch ehe der Virtuose selbſt sein Inſtrument in Bewegung geſetzt hat. Vergl. auch den vorhergehenden Artikel.

Eingang, ſ. Introduction.

Eingelegt heißt ein zu einem auszuführenden großen Muſikwerke nicht gehöriges Tonſtück, welches zwiſchen den Sätzen oder einzelnen Nummern deſſelben vorgetragen wird. Beſonders legen Sänger und Sängerinnen, welche glänzen wollen, in einer Oper, in deren einzelnen Parthien ſie wenig Gelegenheit dazu finden, gern fremde Tonſtücke ein. Nothwendig iſt, daß dabei ſowohl auf einen paſſenden Ort, als auf einen paſſenden, auch in gleicher Sprache gehaltenen Text und überhaupt Character des Tonſtücks ſorgfältige Rückſicht genommen wird, das man einlegen will, damit daſſelbe nicht zu ſehr von dem Hauptcharacter der ganzen Oper ſowohl, wie insbeſondere auch der einzelnen nächſt vorangehenden und nachfolgenden Nummern, die zur Oper gehören, abſticht; denn herrſcht ein zu großer Gegenſatz zwiſchen dem Eingelegten und dem Tonſtücke, in welches man ein kleineres einlegt, und wird namentlich dadurch in der Oper der Gang der dramatiſchen Handlung aufgehalten, oder dieſelbe wohl gar in ihrem natürlichen Faden zerriſſen, ſo kann unmöglich ein derartiges Einlegen ohne ſolchen Nachtheil auf das Ganze ſtatt finden, der noch überboten würde von dem Vortheile, den der einzelne Künſtler (Sänger oder Inſtrumentaliſt) vielleicht dadurch gewinnt. Jedes Einlegen ſtreng zu verbieten, hat wohl die Erfahrung als eine nichtige pedantiſche Maßregel dargethan, daß wirklich zuweilen durch paſſend eingelegte Tonſtücke nicht allein der Zweck des auf eine einzelne Perſon beſchränkten Glanzes erreicht, ſondern auch das ganze Tonſtück, die ganze Oper dadurch in ihrem Werthe und öffentlichen Anſehen gehoben worden iſt. Der Grund eines ſolchen Verbotes, den man aus der Einheit des Ganzen oder daraus hernehmen will, daß die Oper ein in ſich abgeſchloſſenes Kunſtwerk ſey, welches ſo wenig einen Zuſatz, als eine Wegnahme einzelner kleiner Theile, ohne Aufhebung ſeiner Vollſtändigkeit zulaſſe, erſcheint offenbar in ſofern als ein nicht vollgültiger, als jedes vollſtändige Kunſtwerk, das wie die Opern aus einzelnen Theilen zuſammengeſetzt iſt, ſowohl durch die Wegnahme oder Auslaſſung als durch den Zuſatz oder die Erweiterung irgend eines ſolchen Theiles, wenn verſchlechtert ſo auch im entgegengeſetzten Falle verſchönert werden kann, denn ganz vollkommen erſchien bis jetzt noch keines Menſchen Werk. Wo freilich der Zweck des Beſſeren, entweder aus Mangel an Gelegenheit oder aus Mangel an Mittel, nicht erreicht werden kann, und wo wirklich die Einheit des Ganzen dadurch geſtört oder wohl gar gänzlich aufgehoben würde, da ſoll natürlich auch das Einlegen fremder Tonſtücke in eine Oper oder ein anderes großes Muſikwerk unterbleiben.

Eingeſpielt, ſ. Einſpielen.

Eingeſtrichen heißt zunächſt die dritte Octave außer den Contratönen. S. Tabulatur. Auch die in dieſer Octave liegenden Töne pflegt man wohl zum Unterſchiede von allen übrigen Tönen eingeſtrichen zu nennen, z. B. eingeſtr. c, d u. ſ. w. In der Buchſtabenſchrift werden dieſe Töne durch einen Querſtrich über den kleinen Buchſtaben bezeichnet (c̄, d̄, ē u. ſ. w.). Dann nennt man auch wohl die Achtelnoten eingeſtrichene Noten, weil dieſelben zu ihrer Bezeichnung unten einen Querſtrich (Fuß) an ihrem Stiele haben.

Eingreifen der Hände ist dasselbe was **Einbringen der Hände**, s. d.

Einhängeloch nennen die Clavierinstrumentenmacher 1) die Schleife an dem einen Ende der Saite, womit dieselbe an den kleinen Stift gehängt ist, und dann 2) das Loch in der Taste, wo dieselbe auf dem sogenannten **Wagebalken** (s. d.) ruht und von einem, gewöhnlich aus starkem Eisen- oder Messingdrath verfertigten, in das Einhängeloch eingreifenden Stift, dermaßen festgehalten wird, daß sie sich nicht anders aus ihrer bestimmten Lage begeben kann, als auf- und abwärts zum nöthigen Anschlagen der Saite sich bewegen. Die Einhängelöcher in letzterem Verstande dürfen nicht weiter und nicht enger seyn, als daß unterwärts der sogenannte Einhängestift gerade hineinpaßt, weil sonst ein Wackeln der Taste entsteht, das einen unsichern Anschlag und ein unangenehmes Klappern im Spiele verursacht. Oben auf der Taste sind diese Einhängelöcher so lang, als das nöthige Fallen der Taste erfordert, aber nicht breiter als der Einhängestift stark ist. Im Gegentheile entstehen dieselben Fehler.

Einhängestift, s. den vorhergeh. Artikel.

Einheit. Den Begriff der Einheit zu entwickeln ist eigentlich gar nicht möglich; er ist zu einfach, als daß er erklärt werden könnte. Es ist der erste Grund oder Stammbegriff des Verstandes, der zunächst sich auf die Größe und Menge der Dinge bezieht. Sein Gegensatz ist die Vielheit, mit dem zusammen er zum Begriffe der Allheit führt. Bei Werken der Kunst ist die Einheit die Uebereinstimmung ihrer einzelnen Theile, d. h. die wechselseitige Bestimmung derselben in ihrer harmonischen Zusammenstellung ein vollkommenes Ganze zu bilden. Darin stimmen alle Aesthetiker überein, daß die Einheit ein unumgängliches Erforderniß aller Producte einer schönen Kunst sey, weil dieselben sonst aufhören würden, ächte Werke der Kunst zu seyn; allein ob die höchste Schönheit eines Kunstwerks gerade diese Einheit, oder vielmehr in der Einheit des Mannigfaltigen, d. h. in der Uebereinstimmung der einzelnen Theile zu einem Ganzen bestehe, darüber ist man bis jetzt noch nicht ganz einig geworden. Der Formalismus, der vornehmlich das System der Baumgart'schen Schule bezeichnet, behauptet es, indem er nämlich die Schönheit schon in der Form für geschlossen hält, und Einheit eigentlich nichts mehr und nichts weniger als das Gesetz der Form ist. Nach unseren Begriffen von **Schönheit** (s. d.) aber bildet sie nur einen Theil der Eigenschaften, durch welche sich die Leistungen der vollkommenen Kunst in einem Werke offenbaren. Wenn das Schöne in seiner ganzen Natur mit Freiheit zur Erscheinung gebracht wird, so bildet sich Kunst und entstehen Kunstwerke. Das kann jedoch nur geschehen, wenn Idee und Ausdruck, die nur aus reflectirender Anschauung eines Kunstwerkes erstehen, sich vereinen mit sinnlicher Erscheinung und deren Eindruck, welche beide ohne weiteres Nachsinnen das Gefühl in Anspruch nehmen; wenn ferner die Symmetrie, dies Gleichmaaß dem ordnenden Verstande, sich wohlgefällig anreiht der Harmonie, die mehr schon nach reinem Schönheitsgefühle das Ungleichartige, aber Verwandte mit einander verbindet, und wenn mit ihnen endlich Objectivität und Subjectivität, Kunstwahrheit und Natürlichkeit, Klarheit und Reinheit, Originalität und Neuheit hinführen auf jene höchste unerläßliche Forderung, die sich am deutlichsten anschauen läßt in der Menschennatur, auf Einheit in schöner Mannigfaltigkeit. Sie ist also mehr abstract als fühlbar, und das Vergnügen, welches sie bereitet, ist mehr ein Werk der Ueberlegung, als der Empfin-

dung; nicht aber blos auf jene, sondern auch und insbesondere auf diese muß ein Kunstproduct hinwirken, und somit kann also die Einheit in der Mannigfaltigkeit allein noch keine Kunst begründen, da die formelle Schönheit, welche sie bezweckt, wohl den ordnenden Verstand, nicht aber das fühlende Herz beschäftigen kann, das zugleich einen schönen Geist, einen hohen vielsagenden Ausdruck in der schönen Form lebendig wirkend verlangt (s. d. Art. Kunst). Auf Musik insbesondere diesen Grundsatz angewendet, ist zuvor noch zu erwähnen, daß diese Einheit sowohl in dem zu bearbeitenden Stoffe, als in der Darstellung selbst stattfinden muß. Ein Tonstück z. B. kann seiner Gedankenfolge und auch selbst noch der Verbindung der einzelnen melodischen Theile nach den Gesetzen der Einheit vollkommen entsprechen, ohne daß deshalb sein Ganzes, die Darstellung jener Gedanken, der ursprünglichen Idee, denselben vollkommen genügt, denn sobald z. B. nur die Art der Begleitung nicht auf das Vollkommenste zu der Hauptmelodie paßt, auf den Zweck des Ganzen harmonisch hinwirkt, vielmehr die Aufmerksamkeit auf jene statt noch mehr zu heben, eher davon abzieht oder zerstreut, entsteht, wenn nicht noch ein größerer, so doch wenigstens (und dies gewiß) der nämliche Nachtheil in Rücksicht auf die Wirkung des Ganzen, als wenn schon die Einheit des Stoffes, der Hauptmelodie, in der Anlage (s. dies.) schon dieselbe vernachlässigt worden wäre. Das ist denn — diese Doppelnatur oder gleichsam dieser doppelte Wirkungskreis der Einheit, daß sie sich in dem Stoffe oder der Anlage, so wie in der Darstellung jenes, der Ausführung und Ausarbeitung eines Tonstücks in gleicher Vollkommenheit vorfindet — das ist denn gerade die Eigenschaft eines Tonwerks, worauf die Kraft und Allgewalt seines Totaleindrucks beruht. Es geschieht nicht selten, daß Tonsetzer nicht begreifen können, warum ihr Werk bei der Aufführung nicht den tiefen Eindruck auf die Zuhörer machte, den zu machen sie es für geschickt hielten, und den zu erreichen ihre erste höchste Absicht war; sie untersuchen ihre Melodien, ihr Accompagnement, ihre Modulationen, die harmonischen Verbindungen, die Benutzung der einzelnen Instrumente ꝛc., und finden jedes Einzelne in seiner Art richtig und schön, und dies in den meisten Fällen auch wohl mit Recht; allein die schöne Gestaltung des Einzelnen für sich genommen bürgt noch keineswegs für einen erhöheten Eindruck bei der Zusammenwirkung dieser Einzelnheiten im Ganzen; die Schönheit des Einzelnen muß hier beurtheilt werden mit steter Rücksicht auf alle übrigen Mittel, welche daneben noch zur Darstellung einer Hauptidee gewählt wurden. Wie — um uns dieses Vergleichs zu bedienen — in einem Zimmer ein jedes einzelne Stück Meuble und was darin ist, für sich allein schön gearbeitet und werthvoll seyn, das ganze Zimmer aber, seine Anordnung und Ausschmückung gleichwohl nicht schön genannt werden kann, weil die einzelnen Zierrathen nicht in einem harmonischen Verhältnisse zu einander stehen, so ist es auch der Fall bei einem Tonwerke. Tonart und Tactart, Instrument und alle die Mittel, welche die Musik zur Darstellung irgend eines Gefühls oder einer Idee enthält, müssen im Zusammenhange, in steter Wechselwirkung zu- und aufeinander benutzt werden, dann entsteht Einheit im Werke und ist der große Eindruck des Ganzen gewiß, der nimmer sich erreichen läßt durch einzelne Kraftstellen, welche meistens doch nur der Diebstahl und ängstliche Nachahmung im lauten Gefühl der Selbstschwäche erzeugen. Finden wir uns einer weiteren Erklärung dieses großen Erfordernisses an jedem Kunstwerke für unsern Ort hier überhoben, wie auch des jedem Verständigen nahe liegenden Beweises, daß in den Producten der

Tonkunst, und hauptsächlich bei der Instrumentalmusik, die strengste Befolgung der Regeln der Einheit in der Mannigfaltigkeit noch nothwendiger ist, als in allen übrigen schönen Künsten, da die Musik in ihrer eigentlichsten Wesenheit weniger als alle übrigen schönen Künste auf die Vorstellungskraft, sondern hauptsächlich, ja fast einzig und allein nur auf das Empfindungsvermögen hinwirkt, und die Kräfte der Seele sich weniger als die Kräfte des Geistes gegenseitig unterstützen können, wenn irgendwo in ihrer Thätigkeit ein Mißgriff oder eine Verirrung geschieht, das vorgesteckte Ziel aber gleichwohl erreicht werden soll; denn vom strengsten Rhythmus werden sie umfangen, der sich nicht aufhalten läßt auf der, von der Natur selbst ihm bestimmten Bahn. Dr. Sch.

Einicke, Georg Friedrich, wurde geboren am 16. April 1710 zu Hohlstedt in Thüringen, wo sein Vater, der ihn auch zuerst in Musik unterrichtete, Cantor und Organist war. Von 1725—1732 besuchte er die Schulen zu Kloster-Donndorf und Sangerhausen, und bildete sich nachgehends auf der Academie zu Leipzig durch Bach und Scheibe zu einem gründlichen Musiker. Nach geendigten Studien erhielt er zunächst das Amt seines eben verstorbenen Vaters; ward dann 1746 als Cantor und Musikdirector nach Frankenhausen berufen und endlich 1757 in gleicher Eigenschaft und zugleich als zweiter Lehrer am Gymnasium nach Nordhausen, wo er am 20. Februar 1770 starb. Er schrieb mehrere Concerte für Clavier, einige Sinfonien für großes Orchester, dann mehrere Jahrgänge Festtagskirchenmusiken und endlich eine große Menge Gelegenheitscantaten u. dgl., die zum größten Theile aber sich nur durch Abschriften in seiner Gegend verbreiteten. Gedruckt ist davon sehr wenig.

Einklang, die vollkommene Uebereinstimmung zweier Töne von gleicher Höhe und Tiefe. Er wird in der Notenschrift mit doppelstieligen Noten bezeichnet. Ueber das Weitere vergl. die Artikel Prime und Unisonus.

Einlegen, s. Eingelegt.

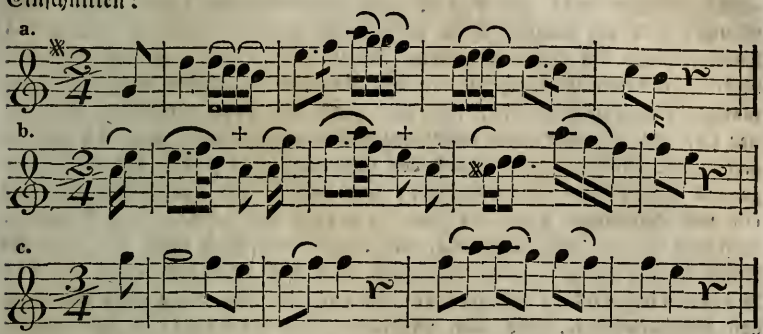
Einleitung, s. Introduction.

Eins. Die Zahl Eins bezeichnet in der Musikschrift a) die Prime oder den Grundton; b) die erste oder obere Stimme; c) in der Applicatur der Geige den Zeigefinger, in der des Pianoforte den Daumen oder ersten Finger, und in der der Orgel den ersten Finger und den linken Fuß (in englischen Clavierschulen wird durch die Zahl Eins der Zeigefinger, und der Daumen durch ein Kreuz oder eine Null angedeutet); und endlich d) gebraucht man diese Zahl als Abweichungszeichen (s. Abweichung) beim doppelten Schlußtacte.

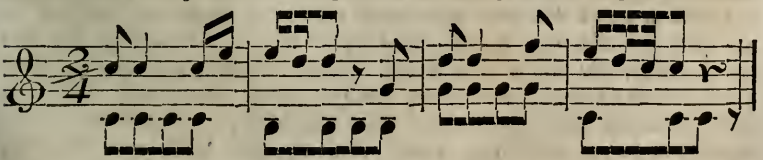
Einsaiter, s. Monochord.

Einschnitt. Vergl. zuvor die Art. Absatz und Cäsur. Wie unter diesen Artikeln schon angedeutet ist, wird mit dem Ausdrucke Einschnitt ein Ruhepunct der Melodie bezeichnet, der noch keinen vollständigen Sinn begrenzt. Der Einschnitt ist demnach ein Theil des Absatzes; doch ist es keineswegs nothwendig, daß der Absatz aus mehreren Einschnitten besteht. Da die Grenze dieser hauptsächlich nur durch das Gefühl aufgefunden wird, so enthält natürlich ein Absatz, in welchem das Gefühl keinen Ruhepunct bemerkt, auch keinen Einschnitt. Ist der Satz, der einen vollständigen Sinn ausmacht, hingegen von der Art, daß das Gefühl während seines Vortrags merkliche Ruhepuncte wahrnimmt, die jedoch von der Art sind, daß damit noch keine vollkommene Befriedigung eingetreten

ist, vielmehr der Sinn des Ganzen nicht eher gefaßt werden kann, bis noch etwas Folgendes, völlig Befriedigendes damit verbunden wird, so entstehen Einschnitte, die nun äußerlich kennbar oder nicht kennbar seyn können. Ersteres ist bei kleinen Pausen der Fall, die nach dem Einschnitte eintreten. Folgender Satz a. ist ein Absatz ohne Einschnitt, b. hingegen ein dergleichen mit äußerlich kennbaren, und c. mit äußerlich unkennbaren Einschnitten:



Die letzten beiden Beispiele zeigen zugleich auch, daß ein Einschnitt von verschiedenem, größerem oder kleinerem, Umfange seyn kann; doch hat diese Verschiedenheit auf den übrigen Character desselben durchaus keinen Einfluß. Dieser stimmt mit dem des Absatzes so genau überein, daß Alles, was in Ansehung des Rhythmus, der Cäsurnoten und der verschiedenen Verzierungen u. s. w. derselben bei dem Absatze zu beobachten und auch hier unter dessen besonderem Artikel näher auseinander gesetzt worden ist, in gleichem Maaße und in gleicher Weise auch von dem Einschnitte gilt. Nur das Eine ist noch in Beziehung auf ihn insbesondere zu merken, daß er seinen Sitz am schicklichsten und natürlichsten erhält auf der Grundlage des harmonischen Dreiklangs der Subdominante, weil auf dieser kein Satz seine gehörige Vollständigkeit oder den nöthigen Grad von Befriedigung erreichen kann; ferner daß, da seiner Natur nach als noch unvollständiges Glied eines Satzes seine Cäsur auch am schicklichsten auf einem dissonirenden Accorde geschieht, zu diesen dissonirenden Accorden am passendsten der Septimenaccord auf der Dominante gewählt wird; und endlich daß man, während zu den Cäsuren der Absätze gewöhnlich der Grundton des dabei zum Grunde liegenden Dreiklanges zur Grundstimme gewählt wird, bei den Einschnitten hingegen auch der Umkehrung des Dreiklanges zum Sextenaccorde sich bedienen kann, wenn nämlich die Cäsur des Einschnittes nicht aus der Terz des Dreiklanges besteht, wie z. B. in folgendem Satze:



Eine noch ausführlichere Belehrung über die Natur und Behandlung der Einschnitte gehört nicht hieher, sondern in ein vollständiges Lehrbuch der Tonsetzkunst. 40.

Einsetzen. In Beziehung auf die einzelnen Stimmen einer Chor- oder Orchestermusik gebraucht, bedeutet dieser Ausdruck dasselbe was Eintreten (siehe dies.). — Bei der Clavier-Applicatur versteht

man unter Einsetzen einen Finger den Gebrauch eines außer der Reihe liegenden Fingers auf ein und derselben oder auf einer nebenliegenden Taste. Es darf daher auch dies Einsetzen nicht mit Ueber- oder Unterschlagen verwechselt werden. An manchen Stellen kann dies Hülfsmittel, sich in der Geschwindigkeit wieder eine hinlängliche Anzahl und bequeme Lage der Finger zur Ausführung der folgenden Noten zu verschaffen, von großem Nutzen seyn; nur muß es ohne Verdrehen der Hände, nicht ohne Grund, und am rechten Orte angewandt werden. Nur in Betreff des letzteren lassen sich einige allgemeine Regeln hier geben. Kommen Noten von verschiedener Geltung vor, so setzt man am bequemsten nach der jedesmaligen längeren Note ein, weil hier mehr Zeit dazu vorhanden ist; ferner da, wo die letzte Note scharf abgestoßen werden soll, weil die hierbei geschehende Bewegung der Hand den Gebrauch eines außer der Reihe folgenden Fingers gar sehr erleichtert; und endlich am allerschicklichsten auf ein und demselben Tone bei nicht zu großen Sprüngen, wie Quarten, Quinten ꝛc., wo der zwischenliegende Raum von selbst schon jede beliebige Fingersetzung zuläßt. Der Gebrauch oder das Einsetzen eines in der Reihe folgenden Fingers auf ein und derselben Taste wird von einigen Clavierlehrern, und auch passender, das Abwechseln der Finger genannt. — In der Orgelpedal-Applicatur bedeutet Einsetzen ebenfalls das Wechseln der Füße auf ein und derselben Pedaltaste, jedoch mit dem Zusatze, daß dabei der Ton entweder ununterbrochen fortklingen, oder von dem einsetzenden Fuße jedesmal wiederholt angegeben werden kann. Irrig nennen einige Orgelspieler dies letztere Verfahren auch das Nachrücken; im ersteren Falle würde dieser Ausdruck passender angewendet werden; doch hört man denselben überhaupt nur sehr selten. — i —

Einsingen, s. Stimmbildung, und den folgenden Artikel.

Einspielen. Man gebraucht diesen Ausdruck in subjectiver und objectiver Bedeutung. Subjectiv, in Beziehung auf den Spieler, wird darunter verstanden 1) das Bestreben, durch fleißige Uebung sich an ein besonderes Instrument oder an eine eigenthümliche Spielart zu gewöhnen; und 2) die Kunst, im Verein mit Anderen ein Tonstück nach Maaßgabe des Verhältnisses einer einzelnen Stimme zu dem Ganzen gut, präcis und in richtiger, allseitig vollkommen harmonischer Uebereinstimmung vorzutragen. Jedes Instrument besitzt, mehr oder weniger, gewisse Eigenthümlichkeiten in Ton, Bau ꝛc., welche dem nicht daran gewöhnten Spieler einen guten Vortrag schwer, ja fast unmöglich machen; durch häufige Uebung lernt man alle diese Eigenthümlichkeiten nach und nach kennen, und bei gehöriger Spiel- und Gewandheit auch so überwinden oder zu behandeln, daß sie dem guten Vortrage nicht allein nicht mehr hinderlich, sondern sogar auch förderlich seyn können. Dasselbe ist bei den verschiedenen Spielarten der Fall, die fast in eben so viel Classen zerfallen, als es anerkannte Virtuosen und Schulen giebt; und theils in Folge hievon noch mehr beim Zusammenspiele mit anderen, mehreren oder wenigeren Individuen. Die Erfahrung lehrt, und theils bringt es auch schon die Natur der Sache mit sich, daß selbst Tonkünstler von sonst ganz vortrefflichen Fähigkeiten, wenn sie mehrstimmige Tonstücke gemeinschaftlich ausführen wollen, sich erst einige Zeit vorher einspielen, d. h. ihre verschiedenen Spielweisen, sowohl im Ganzen als im Besonderen in Beziehung auf das eine vorzutragende Tonstück, an einander gewöhnen müssen, ehe ihr gemeinschaftlicher Vortrag die nöthige und erwünschte Wirkung thun kann. Fleißige Uebungen,

verbunden mit stets reger Aufmerksamkeit und williger Anbequemung, sind die einzigen Mittel, die dabei vorkommenden Schwierigkeiten und Hindernisse zu überwinden. Ist dies Ziel erreicht, so heißen die Spieler, die nun ein ganzes Orchester oder auch nur eine ganz kleine Gesellschaft (Quartett, Terzett ꝛc. von Sängern oder Instrumentalisten) bilden können, eingespielt (eingesungen), gut eingespielt. Auch in Beziehung auf allgemeine Uebung, die zum Concertspiele fähig macht, pflegen einige Virtuosen den Ausdruck eingespielt zu gebrauchen. — Objectiv, also in Beziehung auf das Instrument, muß dieser Ausdruck wohl von Ausspielen (s. dies.) unterschieden werden. Eingespielt heißt ein Instrument, wenn durch fleißigen und zweckmäßigen Gebrauch seinem Tone oder seiner Mechanik das Neue und Ungleichartige, das beide, Ton und Mechanik, immer etwas rauh und schwerfällig macht, genommen ist. Es gehört dazu vornehmlich eine gleichmäßige Benutzung des ganzen Umfangs eines Instruments, damit jeder Ton in den verschiedenen Lagen stets in gleichmäßigem Verhältnisse zu allen übrigen bleibt. Bei Clavierinstrumenten insbesondere ferner ein gleichmäßiger und schulgerechter Anschlag; bei Streichinstrumenten, bei denen die Vortheile eines guten Einspielens merklicher noch als bei allen übrigen Instrumenten sind, ein sicherer, fester Bogenstrich oder gleichmäßige Bogenführung und reinste Intonation, und bei beiden Arten endlich eine solche umsichtige Instrumenten-Kenntniß, daß selbst bei ungleichartigem und unregelmäßigem Baue eines Instruments die dadurch möglich entstehenden Mängel beim Einspielen wenigstens noch so viel verbessert werden, als es hiedurch geschehen kann. Solche Mängel alle hier aufzuzählen, selbst wie sie sich nur gewöhnlich vorfinden, ist nicht möglich, und es genüge daher die Versicherung, daß durch ein geschicktes, zweckmäßiges Einspielen sehr Viel in deren Verbesserung geleistet werden kann. Bei Blasinstrumenten gebraucht man für Einspielen den Ausdruck Ausblasen; doch gilt auch von allen übrigen Instrumenten das, was unter diesem Artikel in solch' besonderer Beziehung gesagt ist. Ein gut eingespieltes Instrument hat einen bedeutend höheren Werth als ein ganz neues: es spricht viel leichter an; sein Ton ist klangvoller, heller, gleichmäßiger, markigter, überhaupt schöner, und sein Tractement um Vieles sicherer und bequemer.

Einstimmen, s. Accordiren.

Einstimmig heißt jede für eine einzelne Stimme oder ein einzelnes Instrument bestimmte Musik, und jeder für eine einzelne Stimme geschriebene Satz, auch dann noch, wenn er im Einklange oder in der Octave (all' ottava, all' unisono) begleitet wird. In der Kunstsprache bedient man sich für „einstimmig" gewöhnlich des Ausdrucks „homophonisch" (s. dies.). Ueber die Applicatur bei einstimmigen Sätzen oder Gängen in Tonstücken für Clavier vergl. den Art. Fingersetzung.

Einstudiren, eine Gesangparthie oder ein Instrumentalstück, auch eine einzelne Passage, Stelle ꝛc. so einüben, daß sie bei der Darstellung oder dem öffentlichen Vortrage mit der Vollendung ausgeführt werden können, die zu einem glücklichen Erfolge nothwendig ist. Sobald man sich des Ausdrucks „einstudiren" bedient, kann sich die Uebung nicht mehr auf das blos Technische eines Tonstücks, und auf den blos mechanischen Theil seines Vortrags beziehen, sondern muß auch das Theoretische und rein Psychische, die Art der Composition bis in ihre kleinsten Details, die Harmoniefolge, den Character, durch welchen das Tonstück von allen anderen gleich- oder ungleichartigen sich unterscheidet, und den Ausdruck umfassen, der durch den Vortrag dargestellt werden soll. Wer ein Tonstück einstudirt

hat, kennt das Innere und Aeußere desselben vollkommen genau, und ist fähig, bei dem Vortrage Beides zur fremden Anschauung zu bringen; ohne dies kann nie von einem eigentlichen Studium, sondern nur von Uebung die Rede seyn.

Eintönigkeit, s. Monotonie.

Eintreten, auch Eintretung und Eintritt, bezeichnet den Zeitpunkt, mit welchem in einer mehrstimmigen Musik eine jede Stimme, nach vorhergegangenen Pausen, zu singen oder zu spielen anfängt. Am öftersten kommt dieser Ausdruck bei Fugen oder überhaupt bei einer in canonischem Style gesetzten Musik vor, weil hier gewöhnlicher als sonst die sämmtlichen Stimmen nicht zugleich anfangen, sondern eine nach der andern eintritt. — Regel ist, daß jede Hauptstimme bei ihrem Eintritte nach einer längeren Pause mit vollem, kräftigem Tone anfängt, damit ihre Erscheinung merklich genug wird; selbst wenn die Note oder Noten, mit welchen der Eintritt geschieht, mit piano bezeichnet sind, darf der Ton dabei nicht so schwach angegeben werden, als zu jeder anderen Zeit und an jeder anderen Stelle, sonst wird der Eintritt zu unmerklich u. die Musik verliert den Character der Polyphonie. Doch muß in solchem Falle der etwas vermehrte Grad der Stärke zeitig genug wieder in das eigentliche piano zurückgehen, damit kein Uebertönen, vielmehr ein richtiges Verhältniß der eintretenden Stimmen zu den übrigen Stimmen statt findet. Ein richtiger Geschmack ist dabei der beste Führer.

Eintretungs- od. Eintrittszeichen, s. Wiederholungszeichen.

Eis (franz. mi dièse) heißt der durch ein Kreuz erhöhte Ton e, oder die sechste Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter (f), der als übermäßiger Terz von dem Grundtone c eigentlich das Verhältniß $^{96}/_{125}$ zukäme, die aber nach der in unserem modernen Tonsysteme herrschenden Temperatur mit der Saite f zusammenfällt, oder eigentlich enharmonisch in ein und derselben Tongröße genommen und somit in dem reinen Verhältnisse der Quarte ($^3/_4$) ausgeübt wird. Nur als Leitton von fis ist der Ton eis von Bedeutung.

Eisenhuet, Thomas, Componist aus der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, war Anfangs Musikdirector beim Fürsten zu Kempten (um 1776), und zuletzt regulirter Chorherr des Klosters zum hl. Georg zu Augsburg. Seine Werke bestehen in vielen mehrstimmigen Concenten, die er unter dem Titel „Harmonia sacra" herausgab, in mehreren Antiphonien, Messen, Offertorien und endlich auch einem theoretischen Werke: „Musikalisches Fundament", das mehrere Auflagen erlebte, und worin er ziemlich von allen allgemeinen zur Musik gehörigen Gegenständen in Kürze das Nothwendigste abhandelt.

Eisenvioline, s. Nagelharmonika.

Eisert, Johannes, Violinist in der K. Hofcapelle zu Dresden, ein achtungswerther Virtuos auf seinem Instrumente, ohne jedoch großes Aufsehen zu machen, wurde geboren 1775 in Georgenthal. Berühmter als er ist — sein Sohn, Johann E., der 1810 in Dresden geboren wurde, in Wien sich zu einem gründlichen Tonkünstler, und namentlich zu einem überaus fertigen u. gewandten Orgelspieler bildete, und derzeit eine Stadtorganistenstelle in Dresden bekleidet. Unter den mehrfachen Orgelsachen, welche er bis jetzt herausgab, sind besonders seine Fugen hervorzuheben, nicht allein ihres ächten reinen Styls wegen, sondern auch um der Annehmlichkeit der Melodien willen, welche er darin auf eine eben so überraschende, als bewunderungs-

würdig kunstvolle Art und Weise bearbeitet hat. Practisch angewendet sind sie besonders zu Orgelnachspielen und Ausgängen sehr tauglich. — Auch einen Violoncell-Virtuosen Namens Eisert hört man bisweilen rühmen; doch ist uns aus dessen Leben nichts Zuverlässiges bekannt. Es wäre denn, daß einer der ebengenannten beiden Künstler dieses Namens sich auch in solcher Eigenschaft hervorgethan hätte, was gleichfalls jedoch nur eine unverbürgte Vermuthung von unserer Seite ist. N.

Eisrich, Carl Traugott, Musikdirector in Riga, wurde geboren in Baireuth um 1776, und ist ein fertiger Clavier- und Violinspieler. Beachtenswerther in der Kunst jedoch erscheint er als Liedercomponist, als welcher er bis jetzt auch keine geringe Thätigkeit entwickelt hat, ohne jedoch dem Drucke viele von seinen Leistungen zu übergeben. Die meisten seiner Lieder sind für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Sie zeigen zwar keine hervorstechende Originalität und überwältigende Tiefe, doch aber einen feinen Sinn, viele Sorgsamkeit und Kenntniß, sowohl einen Text richtig zu behandeln, als correct und fließend zu schreiben. Seine Romanzen lassen sich beinahe sämmtlich den besseren von Gretry, Mehul, Solié, Plantade u. A. an die Seite setzen, und das ist nicht wenig gesagt. Den deutschen Ursprung merkt man ihnen indessen überall an, was deutschen Sängern aber nur eine willkommene Erscheinung seyn muß.

Ekbole (lat. projectio), ein Versetzungszeichen in der alten griechischen Musik, welches den Ton um 5 Viertelstöne oder Diesen erhöhte.

Eklysis (lat. dissolutio), ein Versetzungszeichen der alten griechischen Musik, welches den Ton um 3 Viertelstöne oder Diesen erniedrigte.

Ekmele war bei den Griechen eben das, was wir den Sprachton nennen, und daher Ekmeleia die Modification der Stimme zur Hervorbringung der Sprachtöne.

E la hieß in der Guidonischen Solmisation das zweigestrichene e, weil bei dem Solfeggiren auf diesen Ton keine andere Sylbe als la gesungen werden konnte, da dieses e, welches den höchsten Ton in Guido's Systeme bildete, aus diesem Grunde auch nur in dem Hexachorde des eingestrichenen g enthalten seyn konnte, denn ein neues Hexachord vom zweigestrichenen c an zu bilden, war nicht gut möglich, weil die dazu nöthigen 6 Töne fehlten. Vergl. auch den Art. Solmisation.

E la fa. Mit diesen drei Sylben wird in der neueren Solmisation der Ton es bezeichnet. In der Guidonischen war dies deshalb nicht möglich, weil zu ihrer Zeit der Ton es noch gar nicht ausgeübt wurde. Der Grund, warum man später zur Bezeichnung des Tones es jene Sylben gebrauchte, ist: weil, wenn das Hexachord mit b anfängt, auf die reine Quarte es die Sylbe fa, und wenn es mit g anfängt, auf die reine Sexte (es) die Sylbe la fallen muß. Vergl. den Art. Solmisation.

E la mi, s. die Art. Alphabet, E und Solmisation.

Elates, s. Stimmkrücke.

Eleganz. Nicht selten wird der Begriff Schönheit mit Eleganz verwechselt: ein Fehler, der vielleicht aus der Herrschaft entstanden ist, welche der französische Geschmack seit Ludwig XIV. Zeiten über ziemlich ganz Europa ausgeübt hat. Uebersieht man an der Schönheit Alles, was mehr als ästhetische Form ist, und merkt man dann nur auf das, was in der übrig bleibenden Form nicht nur correct ist, d. h. den guten Geschmack auf keine positive Art beleidigt, sondern auch noch durch gewisse gefällige Verhältnisse

positiv interessirt, so gelangt man zu dem Begriffe der Eleganz. Wie in allen Künsten, hauptsächlich nur in Beziehung auf die Formen, so wird auch in der Musik derselbe hauptsächlich nur in Beziehung auf den practischen Tonkünstler, auf das practische Spiel, den Vortrag, gebraucht. Man sagt, ein Virtuose spielt mit vieler oder ohne alle Eleganz, das Spiel ist elegant u. s. w. Ist jenem ihrem Begriffe nach Correctheit die erste Bedingung aller Eleganz, so soll durch solche Redensarten zunächst auch wohl nichts weiter bezeichnet werden, als ein mehr oder weniger präcises, deutliches, reines u. richtiges Spiel, und eine geschmackvolle Auswahl in den verschiedenen Arten der Tonverzierungen. Aber es giebt eine Correctheit, die nur in sofern gefällt, als sie nicht geradezu ein Mißfallen erregt, also unmittelbar an der Gränze der Trivialität steht, wo sie der gewöhnliche Gegenstand der gemeinen Critik wird; und demnach bedürfte es denn, um Wohlgefallen an ästhetischer Correctheit zu finden, nur eines negativen Geschmacks, der sowohl über die Correctheit des Ausdrucks, als über die Correctheit der Formen entscheidet. Indessen ist auch kein negativer Geschmack so kalt, daß er nicht auch an der correctesten Form etwas vermissen sollte, wenn dieselbe blos correct ist, und vereinigt sich dem zufolge nun die formelle Correctheit mit einer gewissen Gefälligkeit, die den Sinnen schmeichelt, so entsteht die Eleganz, welche dem gewöhnlichen Kunstliebhaber meistens nur als das Einzigste erscheint, was an der Schönheit zu schätzen ist, und die daher auch in der Musik dem weniger gebildeten Virtuosen das höchste Ziel bleibt, wornach er in seinen Leistungen strebt. So wenig sie dieses ist und seyn soll, eben so wenig darf sie doch auch von einem Tonkünstler in seinem Vortrage vernachlässigt werden. Es wäre dies der erste Schritt zur Geschmacklosigkeit, da eine Undeutlichkeit im Spiele daraus entstände, die den Zuhörer selbst über seine Wahrnehmung in Ungewißheit läßt. Bei den Kunsterzeugnissen im französischen Geschmacke ist die Eleganz meistens hervorragend, indem in ihnen Alles aufgeboten wird, was den Sinnen (dem Ohre) schmeicheln kann, und kein Tonstück so viel Präcision und Accuratesse in der mechanischen Ausführung verlangt, daher aber auch so viel Schwierigkeiten und oft fremdartige Gestaltungen in der technischen Behandlung zeigt, als ein im französischen Style geschriebenes. Doch wären ohne diesen Irrthum, zu welchem der Keim offenbar in der ganzen Tendenz des französischen Geistes liegt, die Formen des französischen Styls schwerlich bis zu der Feinheit und Zierlichkeit ausgebildet worden, durch welche sie sich dem ganzen europäischen Dilettantismus empfehlen. Auch läßt sich nicht leugnen, daß in dieser Art der französischen Eleganz schon ein Anfang der Grazie liegt, die aber bei Weitem mehr als Eleganz ist, und den höchsten Grad ihrer künstlerischen Gestaltung unstreitig nur in der deutschen Schule erreicht. Dr. Sch.

Elegie. Eine ausführliche Erklärung dieser Dichtungsart gehört nicht hieher, wo wir dieselbe nur von ihrer musikalischen Seite zu betrachten haben; doch bemerken wir, daß man nicht ganz mit Recht, gewöhnlich ein Klage- oder Trauergedicht unter Elegie versteht. Der griechische Name (von *E! E! λέγειν* — Ach! ach! rufen) deutet allerdings darauf hin, allein die alten Griechen und Römer schon hatten Elegien von verschiedenartigstem Inhalte, die nur von ihrem Versmaaße diesen Namen führten. So sang z. B. der Kolophonier Mimnermos der Flötenspielerin Nanno Liebes-Elegien vor. Der Character der eigentlichen heutigen Elegie ist besonnene Anschauung, also nicht wilder und zügelloser Erguß des ersten Schmerzes; überhaupt nicht bloßer Erguß, sondern Darstellung desselben, die nur mög-

lich wird, wenn wir jenen mit mehr Ruhe betrachten, und an dieser Betrachtung selbst eine Art von Vergnügen finden. Dieses Vergnügen ist dann die Wonne in Wehmuth, ein bittersüßer Genuß, den das Herz nicht verlieren mag, und um deswillen es sich daher willig dem Schmerze hingiebt. Daraus ergiebt sich nun von selbst, wie und auf welche Weise der Componist elegische Texte zu behandeln hat. Es sind die Gefühle der Traurigkeit, Wehmuth, Sehnsucht und Liebe, welche sich ihm zur Darstellung darin darbieten, und diese wollen anziehend und gefällig, gleichsam einschmeichelnd behandelt seyn; geht er weiter, drückt er den Schmerz in seiner ganzen Gestalt, als wirklich thätliche Gemüthsstimmung aus, so bekommt das Tonstück einen tragischen Character, der aber mehr mit dem Erhabenen als mit dem Elegischen verwandt ist. Das Versmaaß, dessen die neueren Elegiker sich gewöhnlich bedienen, ist trochäisch; doch findet man sehr oft auch die Versmaaße der Oden in solcher Weise gebraucht, und manche von Klopstock's Oden sind wirkliche Elegien. So beweist denn auch diese äußere Natur der elegischen Dichtungsart, welche große Schwierigkeiten sich dem Componisten bei ihrer Behandlung darbieten, und wir dürfen uns deshalb nicht wundern, wenn bis jetzt nur sehr wenige Componisten sich darin versuchten, und wenn nur Einzelne es sind, die Meister- und Musterwerke in elegischer Tondichtung lieferten. — Wenn man von einigen Musikern jeden Klag- und Trauergesang Elegie nennen hört, so ist dies falsch, denn sobald in einem solchen Gesange der Schmerz in seiner ganzen Stärke und Fülle ausgedrückt und kein Gefühl rege gemacht wird, welches durch sein Hinzutreten jenen Schmerz mildert, und gleichsam zu einem süßen Schmerze umgestaltet, wie z. B. in einem Grabgesange der Hinblick auf ein jenseitiges seliges Wiedersehen, hört die Dichtung auf, eigentlich elegisch zu seyn. — Wer sich über die Elegie der Alten näher unterrichten will, kann dies am Gründlichsten durch Schneider's Abhandlung in Creuzer's und Daub's Studien.

Elémens métriques nennen die Franzosen die Taetglieder.

Eler, Professor des Waldhorns am Conservatorium der Musik zu Paris. Im Jahre 1796 hatte er am Feste der Republik die Ehre, unter den Componisten des zweiten Ranges, welche durch ihre Talente zur Verschönerung der Nationalfeste in Paris beigetragen hätten, feierlich ausgerufen zu werden, und 1802 wurde er als Professor am Conservatorium angestellt. Von seinen Compositionen sind die merkenswerthesten: „Apollo und Campaspe" lyrische Oper in einem Act; „L'Habit du Chevalier de Grammont" (das Kleid des Herrn von Grammont), komische Oper in einem Act; 3 Quartette für Waldh., Viol., Bratsche und Violoncell; concertirende Sinfonie für Flöte, Clarinette, Waldhorn und Fagott, und großes Orchester; seine Concerte für Waldhorn mit und ohne Begleitung des Orchesters; mehrere Streichquartette; Sonaten f. d. Pianoforte mit Violine und Violoncell, und eine Ouverture für Harmoniemusik. v. Wzrd.

Elford, Richard, ein zu Anfange des vorigen Jahrhunderts sehr berühmter Tenorist in England, ward in dem Chore zu Lincoln und Durham erzogen, und darauf bei der K. Oper zu London angestellt. Seiner kleinen dicken Figur wegen aber verließ er 1706 das Theater und trat in die K. Kapelle, wo er dann auch noch den Layvicardienst in der St. Pauls-kirche versah. Die berühmtesten englischen Componisten damaliger Zeit setzten eigens Tonstücke für ihn, und Hawkins versichert in seiner Geschichte, daß er an ausdrucksvollem Vortrage unübertrefflich gewesen sey.

Elimos war der Name einer alten phrygischen Flöte, die aus dem Holze des Lorbeerbaumes verfertigt wurde.

Ellich. Dieses Wortes bedienen sich Adelung und Prätorius in ihren Werken über Orgel bisweilen statt zweifüßig.

Ellipsis, wird in der Musik zunächst ganz im Allgemeinen in wörtlicher Bedeutung gebraucht, — Auslassung (s. dies.); dann versteht man jedoch insbesondere darunter die Auslassung der Dissonanz-Auflösung, oder besser die Uebergehung derselben durch das Eintreten oder Einschalten einer ganz anderen Harmonie als diejenige ist, in welcher allein nur die Auflösung der vorhergehenden Dissonanz enthalten seyn könnte. Man nennt dieses Verfahren auch wohl die elliptische oder katachrestische Auflösung (von κατάχρησις — unrechtmäßiger Gebrauch, Mißbrauch). Der Zweck der E. ist eine gedrängtere, und daher kräftiger wirkende Fortschreitung der Harmonie; doch darf man sich ihrer nur in den Fällen bedienen, wo der Ausdruck einer großen Leidenschaftlichkeit der vorherrschende ist, und das Gefühl in Folge seiner heftigen inneren Aufregung noch lange nicht nach vollkommener Beruhigung verlangen kann, formell also nie vor einem nahe eintretenden Tonschlusse recht zweckmäßig, ja noch nicht einmal kurz vor dem Ende eines Absatzes, sondern immer mehr in der Mitte, im vollen Gange der mus. Rede. — Welchen Begriff die Alten, und namentlich die Griechen, mit diesem Worte verbanden, wenn sie es als musikalischen Kunstausdruck gebrauchten, hat sich bis jetzt noch nicht ganz ermitteln lassen. Wahrscheinlich verstanden sie darunter eine Art Fermate, nach welcher eine fremde Melodie begann. Andere behaupten, sie hätten damit eine Schlußformel auf der Dominante bezeichnet, und noch Andere, daß sie gerade das darunter gemeint hätten, was wir jetzt gemeinhin Cadenz nennen — keinen förmlichen Tonschluß, sondern nur eine Passage, die als Verzierung einzelner Hauptnoten zum Schlusse hinführt. Dem ziemlich analog belegen auch noch jetzt einige Musiklehrer den Lauf, der zuweilen vor dem Schlusse entweder eines ganzen Tonstücks, oder auch nur eines merklichen Abschnitts desselben statt findet, mit dem Namen Ellipse, behauptend, in einem auf diese Weise schließenden Satze seyen irgend welche, noch mehr befriedigende, Schlußaccorde ausgelassen, und dadurch der eigentliche Schluß gleichsam ereilt. — Indessen hört man das Wort E. meistens nur von höher gebildeten Musikern gebrauchen; den gewöhnlichen ist es ziemlich unbekannt.

Ellmenreich (zuweilen auch Elmenreich geschrieben), Johann Baptist, Königl. Bair. Kammersänger, vorzüglicher Bassist und auch Componist, wurde 1770 in Neubreisach geboren, und im März 1792 zuerst als Baßsänger beim neu errichteten Theater in Frankfurt a. M. angestellt. Dieses verließ er im Jahre 1800 wieder, und gab hierauf mit Beifall Gastrollen in Weimar, Leipzig, Cassel und Amsterdam. Im Jahre 1801 befand er sich in Paris, wo er, zugleich als sehr gewandter Schauspieler, durch die äußerst günstige Aufnahme seiner auf dem Theater der Opera buffa vorgetragenen italienischen Intermezzo's täglich eine Menge Menschen in das Schauspielhaus zog. Dies verleitete den Theaterunternehmer oder Schauspieldirector Haselmayer aus Stuttgart, im Jahre 1802 mit einer in Eile zusammengerafften deutschen Operetten-Gesellschaft in Paris ein eigenes deutsches Operntheater unter dem Namen „Theater Mozart" zu etabliren. Allein obgleich ihm Ellmenreich Anfangs treulich beistand, nicht nur als Sänger, sondern auch selbst bei der Anordnung, so scheiterte doch das Unternehmen, wie zu erwarten stand, schon im Laufe des ersten Monats. E.

wandte sich hierauf nach London, wo er aber kein großes Glück machte, nicht öffentlich auftrat, sondern sich nur in Privatgesellschaften, wo man ihn indeß ziemlich gut bezahlte, hören ließ. Er kehrte deshalb noch in demselben Jahre wieder nach Paris zurück, und fand hier wie früher sein Publikum, Beifall und genügende Einnahme. Im Herbste 1803 verließ er jedoch auch Paris und wandte sich wieder seinem Vaterlande zu, wo er bis zum Jahre 1807, mit mehr oder weniger Beifall, in Frankfurt a. M., München, Wien, Salzburg und anderen Städten Gastrollen gab. 1807 wurde er als Kammersänger in München angestellt, von wo aus seiner aber seitdem in den musikalischen Zeitschriften mit keiner Sylbe wieder gedacht worden ist. Seine Stimme hatte den bewundernswürdigen Umfang von Contra-B bis zum eingestrichenen g, und war dabei sehr biegsam und geschmeidig. Um so mehr war zu bedauern, daß er dieselbe fast lediglich auf Intermezzo's, Arietten und andere Kleinigkeiten verwandte, die nur für den Augenblick interessiren. Von seinen Compositionen sind die bekanntesten: „der Rechenmeister Amor", Gedicht von Blumauer, für eine Baßstimme mit Begleitung des Pianoforte, 2 Violinen, Bratsche und Violoncell; die Arie „Schöne Mädchen, wer euch trauet" ꝛc. mit Begleitung des Pianoforte; und die andere: „das Leben ist ein Würfelspiel" ꝛc. für eine Baßstimme mit Begleitung des Orchesters. v. Wzrd.

Elmenhorst, Heinrich, geb. zu Parchim im Mecklenburgischen am 19ten October 1632, und gestorben im Mai 1704 zu Hamburg als Pastor am dasigen Spital St. Jobi, s. Literatur.

Elsberger (von Gerber Elsperger genannt), Johann Christoph Zacharias, geb. zu Regensburg 1736, war Anfangs Cantor an der lateinischen Schule zu Sulzbach, und endlich geheimer Secretär daselbst, als welcher er am 1sten Februar 1790 starb. Seine Kirchenstücke, deren er mehrere Jahrgänge componirt hat, haben sich lange Zeit in hohem Ansehen erhalten; dann setzte er auch noch mehrere vortreffliche Clavierſonaten, einige Sinfonien für großes Orchester, eine Cantate, und 1783 die Oper „der Barbier von Sevilla", die jedoch durch Mozart's ziemlich gleichzeitigen und ungleich werthvolleren „Figaro" ganz in Hintergrund gestellt wurde. Jetzt sieht man nur sehr selten noch Etwas von E's Compositionen, ohne übrigens auch sie sonderlich zu entbehren.

Elsner, Joseph, geboren zu Grodgrau am 1sten Juni 1769. Sein Vater war daselbst Tischler, aber ein auch musikalisch nicht ungeübter Mann, der Claviere, Harfen und andere musikalische Instrumente baute, gleichwohl aber nichts that zur Anregung des vielversprechenden Talents, welches der junge Elsner frühzeitig entfaltete. Der Rector der Stadtschule, ein Freund der Musik, Namens Spielvogel, war der Einzige, der Freude an der schönen Stimme des kleinen Knaben hatte, und ihn zur Uebung derselben aufmunterte. 1781 nach Breslau auf die lateinische Schule geschickt ward er als Diskantist an der Dominikanerkirche aufgenommen, und späterhin auch fleißig bei der Oper als Sänger und Violinist gebraucht, wodurch sein musikalisches Talent immer mehr Nahrung erhielt, besonders für das dramatische Fach. Die Liebe zum medizinischen Studium, dem er sich widmen wollte oder sollte, machte der Leidenschaft zur Musik Platz, die durch die Aufmunterung sachverständiger Meister, namentlich des Musikdirectors Förster, und durch den Beifall, womit er als Liedercomponist auftrat, noch höher gesteigert wurde. Von musikalischer Theorie verstand er damals noch sehr wenig, nichts desto weniger aber versuchte er sich in

den verschiedenartigsten Compositionen. Er setzte viele Tänze, mehrere Duo's und Trio's, auch ein Concert für Violine, ein Ave Maria für zwei Sopranstimmen mit Orchesterbegleitung, einige Benedictus und Offertorien, die Psalmen zum Completorium, eine Art Oratorium, eine Musik zur Frohnleichnams-Prozession für Blasinstrumente und obligate Orgel, ein Kyrie und Gloria, eine Sinfonie in D, mehrere Clavierfachen und viele deutsche Lieder. Kaum in Wien angekommen, um das begonnene Studium der Medicin fortzusetzen, führte er jedoch, durch Zureden seiner Freunde aufgemuntert, den bereits in Breslau gefaßten Entschluß, sich der Musik gänzlich zu widmen, schnell aus. Anstatt die Collegia zu frequentiren, suchte er den Umgang der berühmtesten Tonkünstler, und studirte mit Eifer die besten Partituren, reiste darauf im Herbst 1791 nach Brünn, wo er bei der ersten Violine eine Anstellung fand. Hier schrieb er bis zur Osterwoche 1792 vier Streichquartette, ein Flötenconcert und eine Cantate, die die Veranlassung seines Rufs als Musikdirector nach Lemberg ward. In der Zeit von 1792 bis 1799, welche er sich dort aufhielt, componirte er mehrere Zwischenacte zu „Maria Stuart", mehrere Jahrgänge von Carnevalstänzen, vier Sinfonien, acht Streichquartette (zu Wien, Offenbach und Warschau erschienen), ein leichtes Violinconcert, drei Sonaten für Violine und Violoncell, zwei dergleichen für Clavier, Violine und Violoncell, eine andere für Clavier und Violine, mehrere größere und kleinere Cantaten, Chöre und Entreacts zum Schauspiel „Lanuſa", eine kurze Todtenmesse, und die Opern: „die seltenen Brüder oder die vier Zauberkugeln" (eine unverkennbare Nachahmung von Mozart's „Zauberflöte"), „der verkleidete Sultan", „Iskahar" (polnisches Schauspiel mit Gesang), „Tidney i Tumma" (desgleichen) und „die Amazonen" (polnische Oper in zwei Acten). 1799 ward er zum Musikdirector am Warschauer Theater ernannt. Von hier aus machte er kurz darauf eine Kunstreise nach Paris, wo er mehrere Quartette für's Clavier mit Begleitung in Verlag gab. Bei der Anwesenheit Napoleons wurde eine Festcantate, von Ossinsky gedichtet und von Elsner componirt, aufgeführt. An dem Namenstage des Kaisers executirte er in der Kreuzkirche das von ihm zu diesem Feste componirte „Salvum fac Imperatorem", einen Hymnus, der den Beifall aller Kenner erhielt. Im Jahre 1815 wurde besonders auf seinen Betrieb, zur Beförderung der Tonkunst, im Lande ein Verein von Freunden der Vocal- und Kirchenmusik errichtet, dem er nebst der Fürstin Zamoiska vorstand. Ihr rühmlicher Zweck war, Musiklehrer für Schulanstalten, Organisten für Kirchen, und auch Künstler für die Schaubühne zu bilden. Unstreitig war dieser Verein der Grundstein zu dem Conservatorium, welches 1821 zu Warschau errichtet ward, nachdem E.ner das Jahr vorher das Theater ganz verlassen hatte. An dieser Anstalt, welche besonders für solche bestimmt ist, die sich der Tonkunst mit ausnehmender Rücksicht auf das Theater widmen, und die eine Schule gründlichster Kunstbildung genannt werden darf, in der sich die erforderliche technische Fertigkeit mit richtiger Einsicht in die theoretischen Grundsätze vereinigen, ward Elsner zum Professor und Director erwählt: eine Bestimmung, die sich durch seine vielfachen literarischen Kenntnisse, wie durch seine seltene artistische Bildung und nicht minder durch seinen lang bewährten Eifer, mit der edelsten Uneigennützigkeit für das Gedeihen der Tonkunst zu wirken, vollkommen rechtfertigt. Das sichtbare Gedeihen der Anstalt unter seiner Aegide bewirkte, daß er 1825 zum Ritter des St. Stanislaus-Ordens ernannt wurde. Im Jahre 1818 besuchte er sein Vaterland Schlesien

noch einmal, für das er mit Begeisterung eingenommen ist. Im Bade Reinerz, wo er sich seiner Gesundheit wegen eine Zeitlang aufhielt, knüpfte er ein enges Freundschaftsbündniß mit Ebell an. Sein Bildniß hat die Freimaurerloge in Warschau, deren Vorsteher er eine Zeitlang war, lithographiren und in Umlauf setzen lassen. Seine ausführliche Biographie ward von v. Boguslawsky herausgegeben. In Warschau, wo Elsner noch bis auf den heutigen Tag in seiner letztgenannten Eigenschaft (die Zeit der letzten polnischen Revolution abgerechnet) ununterbrochen segensreich fortwirkt, war er als Componist bis zu einer bewunderungswürdigen Fruchtbarkeit thätig. Er schrieb die Opern: „Sultan Wampun", „Miecancy Kamkatal" (die Bewohner von Kamkatal), „Siedm Razy ieden (Siebenmal derselbe), „Stary tupirt" (der alte Stutzer), „Nurzahad" (Schauspiel mit Gesang und Tanz), „Wienaka Ursula", „Sad Salamona", „Andromeda", „Tribunal nienidriatny" (das heimliche Gericht), „Mieczyslaus slepy", „Karol i Wittykind", „Szewc i Krawcowna" (Duodrama), „das Echo", „Sniadanie tupiotow", „Dona po drodze" (Duodrama), „Leszek biaty", „Rzym sowobodrony" (das befreite Rom), „Benefix" (Duodrama), „Wgwozy Sieramorena", „Kabalista", „Zokieteka krol", „Jagietto w Tonynio", „Ofiara Abrahama", zwei Scenen zu der Oper „Achilles" von Pär, drei dergleichen zu „Ida" von Gyrowetz, drei dergleichen zu „Elisa" von Mayer, das Ballet „die beiden Statuen", „Chîmaire et Rialiti" (französische Oper), „La Ritrorsia disarmata" (italienisches Duodrama) u. a. — Dann viele Messen, Offertorien, Motetten, Vespern, überhaupt viele Kirchenmusiken mit und ohne Orchesterbegleitung; mehrere große Sinfonien und Gelegenheitscantaten; viele Instrumentalsachen, als Quartette, Sonaten, Rondo's, Variationen ꝛc. für einzelne und mehrere Instrumente, besonders aber für Clavier; und endlich eine große Anzahl von Gesängen für ein, zwei, drei, bis zehn Stimmen mit und ohne Instrumentalbegleitung, von denen die meisten mit polnischem Text zum Gebrauche des Conservatoriums bestimmt sind, doch erhielten die drei-, vier- und fünfstimmigen Canons eine noch weitere Verbreitung. Alle Erzeugnisse von E's Muse sind im Style der neueren (nicht der neuesten) Italiener gehalten. Das Contrapunctische darin, namentlich in den Kirchensachen, Imitirende und Fugirte ist mit Maaß und ohne alle Schwierigkeit für die Fassungskraft und die Ausführung benutzt. Die Gesangführung ist durch alle Stimmen und in jeder Hinsicht natürlich, fließend, leicht, bequem und überhaupt so, daß man den Kenner der verschiedenen Naturen der Instrumente und Stimmen allerorts erblickt, dem man, nebenbei bemerkt, gern verzeiht die hie und da vorkommenden Verstöße gegen das Gesetz der harmonischen Verbindung und die Leichtigkeit, mit welcher er sich über alle bestimmte Regel des reinen Satzes bisweilen hinwegsetzt, was besonders in den dramatischen Werken der Fall ist, wo er den äußeren Effect augenscheinlich zum letzten Ziele seines unermüdeten Bestrebens gemacht hat. B.

Elvezio, Ludovico, ist der italienische Name des Ludwig Senfl (siehe dies.).

Embaterion, oder Enoplion, ein Kriegslied der Spartaner, unter dessen von Flötenspiel begleiteten Absingung sie tactmäßig vorwärtsschritten und den Feind angriffen. Der Ursprung desselben verliert sich in's hohe Alterthum. Als die Dorer in den Peloponnes einfielen, und die Söhne des Oreste's ihnen entgegen zogen, rückten sie unter Gesang und Flötenspiel heran, und überwältigten den Feind. Dieser glückliche Ausgang der Schlacht und ein später darüber eingeholter Orakelspruch

machte hierauf den Angriff unter Gesang und Flötenspiel zum Gesetz (s. Nomos). Eine solche von einem embaterischen Päan begleitete Melodie war z. B. die kastorische, welche auch von Flöten gespielt, und, wenn das Heer auf den Feind einzudringen im Begriff war, jederzeit von dem Könige selbst anzustimmen befohlen wurde. Solche in die Classe der Embaterien gehörigen Lieder dichteten unter anderen die Sänger Tyrtäus u. Alkman. Die Elegien des ersteren gehören jedoch nicht dahin, sondern nur seine anapästischen Lieder. Im Ganzen also war E. ein gesungener spartanischer Marsch, der vom Flötenspiel begleitet wurde. 48.

Embouchure, s. Ansatz. In abgeleiteter Bedeutung giebt man diesen Namen auch wohl dem Mundstücke oder dem Mundloche einiger Blasinstrumente, wie z. B. des Horns und der Trompete, weil dasselbe gerade derjenige Theil des Instruments ist, der an den Mund gesetzt wird.

Emmeleia hieß bei den alten Griechen die Modification der Stimme zur Hervorbringung der Singtöne. Nach Schöttgens Antiquit. Lex. wurde darunter auch die Melodie eines gewissen Tanzes verstanden, der bei den Tragödien gebräuchlich war; über die Beschaffenheit desselben findet sich jedoch nirgends eine bestimmte Nachricht.

Emmert, Joseph, wurde geb. zu Kitzingen in Franken am 27sten Nov. 1732, u. gegen 1760, seiner vortrefflichen musikal. Kenntnisse u. Verdienste in der Composition wegen, als Schulrector nach Schillingsfürst berufen, um daselbst die Musik durch Bildung junger Künstler in Aufnahme zu bringen. 1773 erhielt er die Stelle des Rectors der lateinischen Schule zum h. Burkhardt und des Chordirectors der Universität zu Würzburg. Gegen 1790 nahm er seinen Abschied mit dem Titel eines Capellmeisters, unter dem verlangten Versprechen jedoch, alle Jahre eine gewisse Zeit noch der weiteren Vervollkommnung der dortigen Musik zu widmen. Er componirte viele lateinische und deutsche Messen, Vespern, Miserere's, Te Deum; die Opern „Esther", „Judith", „Semiramis", „Tomiris", „Eberhard", und das Singspiel „die geopferte Unschuld"; ferner eine große Anzahl Kirchenstücke und Choräle; von welchem Allen aber nur ein Te Deum, eine Psalmodie, eine Sammlung Meßlieder und ein Choralbuch (zu dem 1800 erschienenen neuen Würzburgischen Gesangbuche) gedruckt worden ist. Er starb zu Würzburg am 20. Februar 1809, viele Manuscripte hinterlassend, die von seinen Freunden vielfach benutzt worden sind. — Sein Sohn und Schüler, Adam Joseph E., geb. zu Würzburg am 24sten December 1765, widmete sich zwar nicht vorzugsweise der Musik, hat jedoch, selbst als Salzburgischer Archivrath und geheimer Archivar, auch als erster Official bei dem K. K. Österreichischen Archive zu Wien, Manches componirt, was seinen Fleiß, seine gründlichen Kenntnisse in der musikalischen Kunst und seinen fein gebildeten Geschmack bekundet, wie z. B. die Opern „Don Silvio von Rosalva", welche 1801 zu Anspach, und „der Sturm", welche 1806 zu Salzburg mit dem allgemeinsten Beifalle aufgeführt wurde; ferner ein Te Deum in zwei abwechselnden Figuralchorälen mit Instrumentalbegleitung, eine vierstimmige Cantate zur Feier des Wahltages des Erzbischofs, 1799 zu Salzburg aufgeführt; mehrere Kriegs- und andere Lieder und endlich einige Sammlungen Harmonien für verschiedene Blasinstrumente, die die zweckmäßigsten Uebungsstücke für Anfänger auf den betreffenden Instrumenten abgeben. Gedruckt ist davon wenig; aus den Opern erschienen nur einzelne Gesänge, und von seinen Cantaten nur der Text. Lwe.

E-Moll, eine der 24 Tonarten unsers jetzigen modernen Musiksystems, in deren Stufenfolge der Ton f in fis verwandelt werden muß, um ihre Tonleiter der Natur der sogenannten Moll-Tonleiter entsprechend zu machen. Vergl. Tonleiter und Vorzeichnung. Bei der herrschenden temperirten Tonstimmung verhalten sich die Stufen ihrer Tonleiter mathematisch berechnet zu einander, wie

e	fis	g	a	h	c	d	e
1	8/9	5/6	161/216	2/3	5/8	5/9	1/2

Vergl. Tonart, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Der psychische Character von E-Moll ist naive, weibliche, unschuldige Liebeserklärung; Klage ohne Murren; Seufzer mit wenigen Thränen begleitet; nahe Hoffnung der reinsten in C-Dur sich auflösenden Seligkeit. Es muß uns wundern, daß J. J. Wagner in dem musikalischen ABC seiner „Ideen über Musik" (vergl. Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1823 Nr. 43 und 44) diese Tonart ganz übergeht, um so mehr, da ihr Character von Natur aus nur eine Farbe hat, die sich dem nur einigermaßen aufmerksamen Auge unverkennbar zur Anschauung darbietet; man könnte ihn mit einem Mädchen vergleichen, schneeweiß gekleidet, an dem Busen aber mit einer rosenrothen Schleife. Mit unaussprechlicher Anmuth tritt man von dieser Tonart wieder in den Grundton C-Dur zurück, wo Herz und Ohr die vollkommenste Befriedigung finden. Der Mühe, durch practische Beispiele unsere Schilderung zu bekräftigen, überhebt uns die Zustimmung der erfahrensten Tonforscher, wie unter Anderen G. Weber, der in seiner „Theorie der Tonsetzkunst" Th. 1 pag. 302 bis 315 ziemlich eben so wie wir über diese Tonart urtheilt. Ferner vergl. Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff.; „Drevis's „Briefe üb. d. Theorie der Tonkunst", Br. 2 pag. 57 ff.; in der Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1825 Nr. 14 den Aufsatz „über das Characteristische der Tonarten"; Hoffmann's „Fantasiestücke" Th. 2 pag. 322 ff. u. A. Dr. Sch.

Empâter les sons — die Töne empastiren, ist eine französische Metapher für die Vollkommenheit der Ausführung, die man im Deutschen gewöhnlich durch den Ausdruck „in einem Gusse" oder „aus einem Gusse", bezeichnet.

Empfindung, s. Gefühl.

Enckhausen, Heinrich Friedrich, K. Schloßorganist zu Hanover, geb. zu Celle am 28sten August 1799, erhielt als Knabe den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater, einem gewandten Instrumentalisten. Die damaligen Musikaufführungen in Celle litten Mangel an ausübenden Musikern, und dies ward Ursache, daß er mehrere verschiedene Instrumente auf einmal erlernen mußte: Violine, Flöte, Clarinette, Violoncell u. a., um die fehlenden Stimmen zu besetzen; ein Zufall jedoch, der ihm bei seinen späteren Tondichtungen unstreitig von großem Nutzen seyn mußte, da er mit dem, was andere Componisten gewöhnlich nur durch theoretischen Unterricht kennen lernen, der Natur der verschiedenen Instrumente, durch eigene, durch practische Uebung gewonnene, Erfahrung längst vertraut war. 1816 trat er in das Musik-Corps der Garde-Cürassiere, welche in Celle stationirten, und in diese Zeit fallen auch seine ersten Compositionsversuche mit Tänzen, Märschen, Ouverturen, verschiedenen Solopiecen,

deren unbefriedigender Erfolg jedoch den für musikalische Kunst entbrannten Jüngling veranlaßte, gründlichen Unterricht im Generalbasse und der Composition zu nehmen. 1826 ging er nach Berlin, hauptsächlich um sich durch die Leitung des damals dort anwesenden Aloys Schmitt noch weiter im Clavierspiele auszubilden. Noch ehe er sein vorgestecktes Ziel erreicht hatte, erhielt Schmitt die Schloßorganistenstelle in Hanover, und E. kehrte deshalb mit demselben dahin zurück. Studium der Composition und Uebung im Pianofortespiele, untermischt mit einigem Unterrichte, welchen er in Privathäusern ertheilte, waren die einzige Beschäftigung, der er mit rastlosem Fleiße sich hingab, und sie erscheint wohl nicht zu kühn die Behauptung, daß er als gemachter Meister aus Schmitt's Schule hervorging. Er componirte über 20 größere und kleinere Werke für Clavier mit und ohne Begleitung, mehrere Ouverturen für großes Orchester, und andere Concertsachen, verschiedene Vocalmusiken ꝛc., so daß er bis jetzt (Sommer 1835) nahe an 50 Werke geliefert hat, und alle gewichtige Zeugen seines eminenten Talents und seiner gründlichen Kenntnisse in Allem, was zu dem Behufe gehört, den er mit Liebe erwählte. Die gelungensten unter seinen Clavierfachen sind wohl op. 10 „großes Rondo" (C. M. v. Weber dedicirt); op. 11 „Variationen über: an Alexis"; op. 21 „vierhändige Variationen"; die Sonate op. 32, und eine dergleichen mit Violinbegleitung op. 35. Von seinen Vocalmusiken heben wir den 130sten Psalm für 4 Männerstimmen op. 40 hervor. Sie sind gründlich gearbeitet und kunstgemäß durchgeführt, und voll interessanter Ideen und Wendungen. E. modulirt etwas viel und auf mancherlei Weise, und daher auch oft ein wenig zu schnell und unvorbereitet; doch ist auch dies in seinen Werken oft von gutem Effect, und wird sich in der unstatthaften Art und Weise gewiß von selbst verlieren, sobald das jugendliche Feuer des Componisten, in dem es ohne Zweifel seinen Grund hat, zu männlicher Kraft und festerem Ernste übergegangen ist. Nach Schmitt's Abgange von Hanover erhielt er dessen Stelle an der Schloßkirche, so wie er auch der, von jenem gestifteten, Singacademie, zu unverkennbarem Gedeihen derselben, als Musikdirector vorsteht, und als Hofpianist seiner K. H. des Vicekönigs von Hanover, Herzogs von Cambridge, dort eine Auszeichnung genießt, nach welcher Viele vergeblich streben, der er aber auch als Mensch wie als Künstler sich in verdientestem Maaße würdig gezeigt hat. A.

Enclos, Ninon de l', gewöhnlich nur die schöne Ninon genannt, und daher auch wohl mehr durch ihre Persönlichkeit berühmt als durch die Fertigkeit im Lauten- und Clavierspiele, welche sie sich durch den Unterricht ihres Vaters, eines Cammermusikers des Königs Ludwig XIII., erworben hatte. Doch wurde ihr musikal. Talent immer als der Gegenstand bezeichnet, der ihr eine so große und wirklich ausgewählte Zahl von Anbetern zuführte. Sie wurde 1615 zu Paris geboren; in ihrem 15ten Jahre starb ihr Vater, und liebenswürdig, an Geist und Körper von der Natur mit allen Vorzügen verschwenderisch ausgestattet, war sie, eine arme Waise, den Verführungen der Welt Preis gegeben. Kein Wunder, wenn sie da in ihrem 17ten Jahre schon die Beute des reichen und genußgierigen Cardinals Richelieu ward. Die 2000 Lvs., welche sie jährlich von ihm erhielt, setzten sie in den Stand, ganz der Kunst zu leben; sie veranstaltete regelmäßige Concerte in ihrem Hause, und alle Welt drängte sich dazu, die schöne Ninon zu hören. So war sie um die Mitte des 17ten Jahrhunderts der Leitstern der ganzen Pariser schönen Welt, und kein Virtuos konnte zu Ehren gelangen, der nicht a la Ninon spielte und sang; sie war die un-

maßgebliche Schiedsrichterin, mit dem souverainen Modescepter in der Hand, in Allem, was Kunst und Geschmack betraf, und in solcher Eigenschaft so berühmt, daß 1654 einst die Königin Christine ihr einen Besuch abstattete. Ihr moralischer Character kam dabei wenig oder gar nicht in Betracht, obschon nicht unerwähnt bleiben kann, daß sie in ihrem 80sten Jahre noch sich darin gefiel, Männer zu fesseln, was ihr auch ohne Schwierigkeit gelang. Sie starb 1705, im 90sten Jahre ihres Lebens, einige Kinder hinterlassend, von denen sich aber keines in der Kunst besonders hervorgethan hat.

Encore (franz.) — noch, noch einmal; dasselbe was Da Capo.

Ende, das, eines Tonstücks, s. Finale, Fine und Schluß.

Endematie, hieß bei den alten Griechen die Melodie zu einer Art besonderen, bei den Argiern nur gebräuchlichen, Tanzes, von dem aber die Geschichte nichts Bestimmtes mehr erzählt.

Enderle, Wilhelm Gottfried, geb. zu Bayreuth am 21sten Mai 1722, lernte bis in sein 14tes Jahr die Musik in Nürnberg bei verschiedenen Meistern, und bildete sich als Violinspieler nachgehends in Berlin noch weiter aus. 1748 erhielt er die Stelle eines ersten Violinisten in der damaligen Bischöflichen Capelle zu Würzburg, und 1753 ward er als Concertmeister nach Darmstadt berufen, wo er 1793 starb. Er war einer der größten Violinvirtuosen seiner Zeit und auch gründlicher Tonsetzer, sowohl für die Violine wie für das Clavier; doch ist von allen seinen vielen Compositionen keine gedruckt worden; durch Abschriften haben sich seine Violinsolo's lange Zeit bei Dilettanten erhalten. Ein Hauptzug seines Characters war ein unbegrenzter Wohlthätigkeitssinn, der ihn Alles opfern ließ, wenn und wo sich nur Gelegenheit dazu darbot. Einer Anecdote zu Folge (Leipz. allgem. musikal. Zeitung 1801 pag. 55) versetzte er einstmals sogar das Kleid, welches ihm sein Fürst geschenkt hatte, um bei einem Feste anständig erscheinen zu können, und kleidete mit dem erhaltenen Gelde einen armen reisenden Virtuosen. Von den haushälterischen Verrechnungen, in welche er auf solche Weise nicht selten gerieth, abgesehen war er sonst, und besonders in rein moralischer Hinsicht, zugleich auch einer der achtungswerthesten Menschen.

Endigungszeichen, s. Endzeichen.

Endlicher Kanon, s. Kanon.

Endter, Christian Friedrich, geb. 1728, Schüler vom Organist Pfeiffer zu Hamburg und Jugendfreund Carl Kunzen's, gehörte zu den geschätztesten Orgelspielern seiner Zeit. 1746 ward er als Organist zu Buxtehude, und 1756 in gleicher Eigenschaft an der lutherischen Hauptkirche zu Altona angestellt. Ende des Jahres 1792 machte er um seiner geschwächten Gesundheit willen eine Reise zu seinem Bruder nach Buxtehude, starb aber hier schon am 26. Mai 1793. Von seinen Compositionen, die in Liedern und Cantaten bestehen, nur zum kleinsten Theile aber gedruckt worden sind, ist nur eine Cantate zur Krönungsfeier des Königs von Dänemark (1767) merkwürdig. Den Text dazu hatte Prof. Henrici gedichtet.

Endter, Wolfgang Moritz, Buchhändler zu Nürnberg, geb. 1653 und gest. 1722, ein großer Freund der Musik, in der Geschichte merkenswerth jedoch nur wegen seiner Erfindung (1690) eines neuen Notendruckes mit einer Art Typen, wobei ihn der berühmte G. C. Wecker, sein Lehrer im Clavierspiele, mit Rath und That unterstützte. Bis auf Breitkopf's

(s. dies.) ungleich zweckmäßigere Erfindung, galt E's Druck für den besten. Vergl. auch Mattheson's „Ehrenpforte" pag. 392.

Endzeichen, s. Final- oder Schlußzeichen.

Energico (ital. ausgespr. enerdschiko) — energisch, kräftig; deutet auf einen kräftigen und nachdrücklichen Vortrag, eine starke Articulation und Accentuation und ein markirtes, gewichtiges Hervorheben der einzelnen Noten, ohne damit jedoch der Deutlichkeit des Vortrags auch nur das Mindeste zu vergeben.

Eng — enge Harmonie, s. Harmonie

Engel, Carl Immanuel, geb. zu Techniz bei Döbeln, wo er auch am 7. September 1795 starb, war Anfangs Organist an der Churfürstlich Sächs. Schloßcapelle zu Leipzig, und zuletzt Musikdirector bei der Guardasoni'schen Operngesellschaft; ein vielgebildeter Musiker und fleißiger Componist, wenn gleich von seinen Werken nur einige Lieder mit Clavierbegleitung, Fugen und mehrere kleine Claviersonaten gedruckt worden sind. Die meisten seiner Compositionen hatte er eigens für das Theater, an welchem er angestellt war, geschrieben, und entbehrten somit der weiteren Publicität. Bei ihrer Aufführung erhielten sie sämmtlich ungetheilten Beifall.

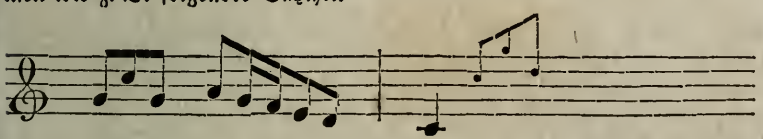
Engel, Johann Jacob, Sohn eines Predigers zu Parchim im Meklenburgischen, wo er 1741 geb. ward, studirte auf den Universitäten zu Rostock und Leipzig Theologie und Philosophie, wobei er sich seinen Unterhalt durch Unterricht und Uebersetzungen aller Art selbst verdienen mußte; ward später Professor an dem Joachimsthalischen Gymnasium zu Berlin; bald darauf Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften; Lehrer des jetzigen Königs von Preußen; Oberdirector des Königl. Theaters, welche Stelle er aber Verdrusses und Kränklichkeits halber 1794 niederlegte; und starb endlich auf einer Reise zu seiner, sich nach ihm sehnenden, alten Mutter in seinem Geburtsorte am 28. Juni 1802. Uebergehen wir Alles, was nicht hieher gehört, alle seine vielen Werke, die ihm einen würdigen Platz unter den vorzüglichsten deutschen Schriftstellern anweisen, so verdient er dennoch die höchste Achtung des Musikers. Er war nicht blos ein lebhafter Freund der Musik, sondern ein gründlich gebildeter Tongelehrter. Mehrere, in seinen Schriften (namentlich in den philosophischen und der „Mimik") zerstreute, treffliche Bemerkungen und Aufsätze über das Wesen, die Mittel und die Ausübung der musikal. Kunst beweisen dies. Seine Stellung als Theaterdirector und Vorsteher eines stehenden größeren Liebhaber-Concerts gab ihm die beste Gelegenheit zu Beobachtungen aller Art darüber, die, unterstützt von seinen gründlichen Vorkenntnissen, zu den herrlichsten Resultaten führen mußten. Seine, auch einzeln herausgegebene, Schrift über die musikalische Malerei ist im Ganzen immer noch das Beste, was wir über diesen Gegenstand besitzen, wenigstens bildet sie die Grundfeste, auf der nachgehends Wendt, Weber u. a. erfahrene und tiefdenkende Männer rüstig und sicher fortbauen konnten. Für den Aesthetiker in's Besondere sind von seinen Schriften noch von Interesse die „Poetik" und die „ästhetischen Abhandlungen", welche in der Gesammtausgabe seiner Werke den 4ten u. 11ten Band ausmachen. Dr. Sch.

Engelbronner, s. Aubigny. Zur Berichtigung dieses Artikels bemerken wir hier jedoch, daß der Vater Engelbronner (Engelbrenner ist ein Druckfehler) nicht Major, sondern Legationsrath in Cassel war, und der eigentliche Name Engelbronner d'Aubigny, nicht d'Aubigny von Engelbronner, ist.

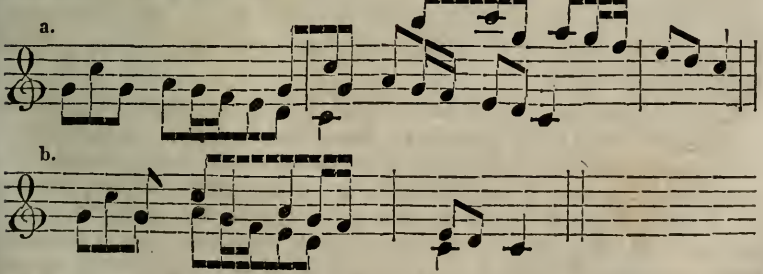
Engelzug, ein Orgelregister, durch welches die Arme mehrerer in der Orgelfronte angebrachter Figuren, Engel genannt, in deren rechten Hand sich eine Trompete befindet, so bewegt werden, daß sie diese an ihren Mund bringen und es den Anschein hat, als ob sie dieselben blasen, was durch das fanfarenartige Spiel des Organisten mit dem Trompetenzuge noch bewahrhaftet wird. Um des Spectakels willen, mehr noch um den Organisten das Leben recht sauer zu machen, befindet sich dann noch in der Orgelfronte, und zwar auf jedem Orgelflügel, eine ähnliche Figur, vor der eine Pauke steht (die Eine davon ist in C, die andere in G gestimmt) die sie, vermöge vier Tritte, welche sich bei der Pedaltastatur befinden und vom Organisten mit den Füßen getreten (regiert) werden, schlagen. An der Maria-Magdalenen-Orgel in Breslau befanden oder befinden sich hölzerne Engel, die ein Glockenspiel schlagen. Diese den Kindern wohlgefälligen, keinem religiösfühlenden Menschen erbauende Spielereien wurden gegen Ende des 17ten bis ohngefähr gegen die Mitte des 18ten Jahrhunderts gefordert und geliefert, jetzt aber, da ihre Unzweckmäßigkeit gewürdigt wird, ist kein Verlangen darnach.

Engelstimme, s. Angelica.

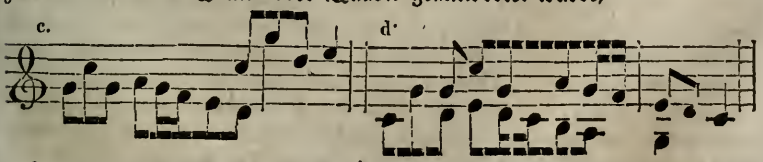
Engführung heißen diejenigen Durchführungen in einer Fuge, in welchen das Thema vor seinem Schlusse beantwortet wird, in den verschiedenen Stimmen näher auf einander folgt. Man bemerkt sogleich, daß dies möglicherweise auf verschiedenen Puncten, bald früher bald später, erfolgen kann, daß es daher mehrere Grade der Engführung giebt. Nehmen wir z. B. folgendes Sätzchen



als Fugenthema an, dessen Antwort auf dem zweiten Achtel des zweiten Tactes eintreten würde, so könnten folgende Engführungen statt haben. Erstens, wenn in der Octave geantwortet werden sollte, oder, was dasselbe ist, im Einklange,

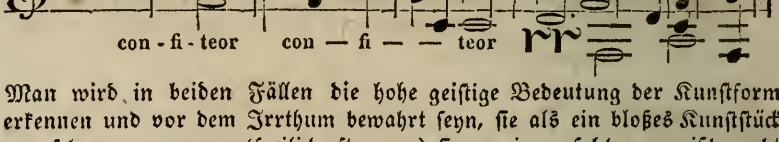


zweitens wenn in Quinte oder Quarte geantwortet würde,



und noch andere Engführungen würden sich finden, wenn man das Thema

in beliebigen Intervallen eintreten lassen wollte. Man könnte daher, wenn es nöthig wäre, eine Engerführung und engste Führung unterscheiden, behält sich aber den Namen Engführung gewöhnlich für die letztere (oben unter b und d) bei. Nicht jedes Thema läßt mehrere Grade der Engführung zu, manches gestattet gar keine Engführung. Wegen der Wichtigkeit dieser Kunstform erlaubt man sich dann, das Thema zu verkürzen, oder in irgend einem Puncte zu verändern, um nur die Engführung möglich zu machen. Sie ist nämlich eines der gewaltigsten Mittel der Steigerung, da sie alle Stimmen mit dem wichtigsten Inhalte (dem Thema) in nächste Folge zu einander treten läßt und hierzu oft kühne, unerwartete Wendungen gleichsam von selbst hervorgerufen werden. Daher ist besonders das Ende einer Fuge der für die Engführung geeignete Ort; es ist psychologisch wahr, daß die verschiedenen Stimmen (wenn wir sie uns als soviel Personen denken), nachdem sie sich länger und inniger mit dem Thema erfüllt haben, zuletzt immer dringender mit demselben vorzutreten eifern, sich in diesem wetteifernden Drange gleichsam nicht Zeit lassen, gegenseitig zu enden. Mit gleichem Rechte findet aber die Engerstellung gleich zu Anfang einer Fuge ihren angemessenen Platz, wenn der ganze Satz hohen Inhaltes ist und gleich vom Anfange an höheren, drangvollen Schwung fordert. So das „confiteor unum baptisma“ in Seb. Bach's hoher Messe:



Man wird in beiden Fällen die hohe geistige Bedeutung der Kunstform erkennen und vor dem Irrthum bewahrt seyn, sie als ein bloßes Kunststück anzusehen, wenn man (freilich oft genug) sie zu einem solchen gemißbraucht sieht. Auf der anderen Seite scheint es aber nicht richtig, wenn ältere Tonlehrer fordern, man solle gleich im Voraus sein Thema so wählen, daß es Engführung zulasse. Das hieße den Inhalt nach der Form bestimmen, würde dem Künstler manches gute Thema, und die Unbefangenheit bei dessen Bildung rauben. Dem durchgebildeten Tonkünstler wird ohnehin die Engführung, wo sie nothwendig ist, oder ein jedes eben erforderliche Mittel der Steigerung nie fehlen. Er muß nur alle Formen durchschaut und in eigenen Arbeiten durchlebt haben; dann wird sich jede zur rechten Zeit von selbst fügen. ABM.

England — englische Musik. Die alte Musik der Britannier, die mit der keltischen (s. d.) zusammenfällt, haben wir mit gutem Fug von der englischen geschieden. Nicht als ob wir meinten, es habe die altbritische Musik gar keinen Einfluß mehr auf das Volk geäußert, seitdem die Angelsachsen und Jüten im 5ten Jahrhunderte den Briten sich aufdrängten und nach und nach die Herrschaft an sich rissen, sondern weil seit jener Zeit eine so mannigfache Mischung in Sitte, Sprache und Kunst eintrat, daß die Bestandtheile der einen und der andern Kunstart nicht mehr mit Zuverlässigkeit heraus zu finden sind, am wenigsten seit Einführung des Christenthums, von welcher Zeit an auch die Musik eine ganz andere Richtung nahm. Schon die Volksmusik der Sachsen, die unter ihnen nicht minder geliebt und gepflegt wurde, als unter den altbritischen Stämmen, muß in einen seltsamen Kampf mit jener gekommen und mag wohl so siegreich geworden seyn, wie die Sprache der Angeln. Es ist aber

nur von dem ächt Eigenthümlichen der Gesangsweisen der alten Sachsen noch weit weniger mit Bestimmtheit auszumitteln, als wir es noch von den Briten vermögen, obgleich die Musik unter den Angeln bereits so beliebt war, daß sie sogar ihre Gastmahle mit Gesang und Harfenspiel verschönerten. Das Volk schrieb nicht, und die Geistlichen und Mönche, welche schrieben, nahmen auf das weltlich Volksthümliche keine Rücksicht, sondern pflegten nach der Einführung des Christenthums nur ihren kirchlichen Gesang. Es ist bekannt, daß unter dem Apostel der Angelsachsen, Augustin, gegen Ende des 6ten Jahrhunderts, 40 Gehülfen standen, unter welchen auch Sänger waren. Diese führten den Gregorianischen Gesang zuerst in Kent ein, wo er auch ganz besonders gepflegt wurde. Es wird uns ein dortiger Bischof Acca genannt, welcher ein so geschickter Sänger war, daß er in seiner Kirche das Amt eines Vorsängers selbst verwaltete und sogar, einzig um des ächt Gregorianischen Gesanges willen, eine Reise nach Rom unternahm. Noch weiter wurde hier durch einen Mönch Johannes, welcher früher Archicantor des Pabstes war, der römische Gesang verbreitet. Dieser Mann wird als ein ganz besonders geschickter und fleißiger Lehrer gerühmt, von dem die meisten Kirchensänger jener Zeit gebildet wurden. Einer seiner Begleiter, auch ein Sänger, Theodor, hatte zugleich so viel wissenschaftliche Bildung, daß man ihn zum Bischof von Canterbury erhob, und mit Recht, denn er war in Arithmetik, Astronomie und der lateinischen und griechischen Sprache so bewandert, daß man ihm die erste Verbreitung derselben unter den Angelsachsen zuschrieb. Das Ansehen, das der geistliche Stand durch diese und ähnliche Vortheile sehr bald gewann, verwendeten die Mönche vorzüglich mit großem Eifer für die Aufnahme des römisch-kirchlichen Gesanges, den sie vor allem Einflusse der abweichenden Volksmusik zu bewahren suchten. Ja 747 wurde auf einer Kirchenversammlung zu Cloveshaven (nach Mabillon) beschlossen, daß alle Geistlichen und Klöster den Gregorianischen Gesang ganz unverändert und überall völlig gleich in allen Kirchen zu erhalten verbunden seyn sollten. Wirklich war unter den Bischöfen und Mönchen die Sorge für ächten und gleichmäßigen römischen Gesang so groß, daß ein Bischof von York, Benedict, deshalb fünf Male nach Rom reiste, und in England mit seinen dort geholten Fertigkeiten und der Verbreitung derselben äußerst geschäftig war. Zu den genannten eifrigen Beförderern der römischen Tonliturgie könnte noch eine Menge Namen hinzugefügt werden, von denen jedoch immer nur dasselbe zu wiederholen wäre. Diese folgerecht durchgeführte Strenge in Gleichheit und gesetzlicher Einerleiheit kirchlicher Musik ist noch nirgends ein Segen für die Kunst gewesen, weder bei den Aegyptern, noch in Griechenland, auch nicht in England; sie bringt Unfreiheit in die Kunst, die eben so wie Zügellosigkeit untergräbt. Es ist daher seltsam, daß bei den wiederholten Fragen, woher es komme, daß England am wenigsten in der Tonkunst Großes zu leisten im Stande gewesen sey, bei allem Patronat derselben, Niemand unseres Wissens diese Steifheit der Richtung, die eine fixe Idee heißen kann, als eine Hauptursache angegeben hat, wofür wir sie allerdings zu halten berechtigt sind. Ja wir sind vollkommen überzeugt, daß England noch weit weniger in der Musik geleistet und gar nichts Eigenthümliches in derselben haben würde, wenn nicht das alte Volksthümliche, ein Gemisch des alt Britischen und Angelsächsischen, der Kirchenweise sich frisch entgegengestellt hätte. Barden und sächsische Harfenspieler blieben dem Volke außer der Kirche werth und theuer; ihre Lieder und Balladen gehörten so sehr zu ihren Freuden, daß solche Sänger überall willkommen waren. Daß König

Alfred der Große selbst ein meisterlicher Harfenist war, und seine Liebe zu den Wissenschaften den altsächsischen Gesängen zu danken hatte, wissen wir. Man vergl. Alfred. Ebenso ist dort von der Errichtung einer Professur der Musik in Oxford 886 gesprochen worden, die zuerst dem Mönche John of St. Davids (Joan. Monach.) übertragen worden seyn soll. — So sehr auch die Mönchsgewalt in England überhand nahm, u. so viel ihr das Volk anhing: die Liebe zu seiner weltlichen Musik, zu seinen Barden, Harfen, seinem Croth, (Crota, in Deutschland Rota), einer Art Viola mit 6 Saiten, dauerte lange aus. Die große Verschiedenheit beider Musikarten, der geistlichen und der weltlichen, mag es wohl hauptsächlich verhütet haben, daß durch das stete Anhören der Kirchenweisen nicht zu Viel in die Musik des bürgerlichen Lebens überging. Auch hatte bei aller Verehrung der Geistlichkeit und des Kirchlichen die Bildung des Volks doch lange genug wenig gewonnen, so daß das alterthümlich Rohe der Sitte nur greller abstach, ohne Lust, sich im Leben der Welt dem Kirchlichen auch nur annähern zu wollen. Die Adeligen fanden es vor wie nach wohlgethan, sich ihre Sänger und Spielleute zu halten, und die herumziehenden Barden waren überall willkommen. Mehrere nicht zu strenge Klöster hielten sich selbst dergleichen weltliche Musiker zu ihrem Vergnügen, und es kam so weit, daß ihnen diese Possen verboten wurden. Desto mehr begünstigte sie das Volk, und wir finden Anzeigen, daß die weltlichen Musiker vom Volke noch einmal so gut bezahlt wurden, als die geistlichen. Leider mußte aber der Fortgang und die Art dieser Volksmusik für uns verloren gehen, bis auf das, was die Tradition von Mund zu Mund gehen ließ. Dagegen wird von dem, was für die Kirche und durch die Geistlichen geschah, Viel geschrieben, oft so übertrieben, daß dadurch nicht wenige Fabeln entstanden sind, die lange als Wahrheiten galten. Namentlich war dies der Fall mit dem übrigens vielfach kenntnißreichen und bis zur Grausamkeit willenskräftigen Mönche, der als Erzbischof von Canterbury 988 starb, dem nachmals heilig gesprochenen Dunstan, der lange genug für den Erfinder der neuen harmonischen Musik, des 4stimmigen Gesanges im einfachen Kontrapunkte gehalten wurde (s. d.). Das Mährchen wird nur noch von gänzlich Unwissenden geglaubt. Auch die Anderen, die zu dieser Ehre meist nur durch Verdrehung des Namens gekommen sind, sind nichts. Manche schreiben nämlich Dunstaph, Dunstaplius und Dunstable. Jener merkwürdige Dunstan sorgte aber eifrig für Glocken, deren Guß er selbst verstanden haben soll, und für Orgeln in die Kirchen, welche übrigens längst vor ihm eingeführt waren. Nicht allein Windorgeln, sondern auch Wasserorgeln waren in England gewöhnlich, die letzten noch lange, als sie schon in anderen Ländern abgeschafft worden waren. Alle diese Orgeln waren aber geringfügig, Anfangs klein, nur mit einer einzigen Reihe von Pfeifen, die beim Spiele ein bedeutendes Geräusch verursachten. Dunstan's geglaubte Verbesserung derselben kann mindestens nicht groß gewesen seyn. Im 10ten Jahrhundert beschreibt uns der Sänger Wolstan eine Orgel in Winchester, die 26 Blasebälge und 400 Pfeifen gehabt haben soll. (Vergl. Mabillon.) Zum Treten der Blasebälge gehörten 70 starke, tüchtig arbeitende Männer, die sich ablösten, und 2 Organisten, die die Tasten schlugen. Und dennoch wird erzählt (Mabillon), daß sie nur 10 Töne gegeben habe. Wie unbehülflich u. roh muß der Bau derselben gewesen seyn, und welches Geräusch mögen die vielen auf einmal in einem Tone klingenden Pfeifen gegeben haben! Im Kloster Ramsey stand eine Orgel mit kupfernen Pfeifen, deren Ton angenehm genannt wird (s. Orgel). — So eifrig auch die Geistlichen fortfuhren, für Ausschmückung

der Kirchen und gleichmäßig Gregorianische Musik des Cultus zu sorgen, so wenig Bedeutendes ist doch daraus für die Tonkunst hervorgegangen. Selbst von den Professoren der Musik zeichnete sich nicht Einer so aus, daß er in einer allgemein übersichtlichen Geschichte jener Zeiten namhaft gemacht zu werden verdiente. Man war zu steif in einerlei Norm ein und derselben Musikweise festgebannt, gegen welche auch im Kleinsten nichts unternommen werden sollte. Wie halsstarrig man an der einmal gewohnten Art des römischen Gesanges hing, beweist folgende Geschichte. Als Wilhelm der Eroberer im 11ten Jahrhunderte einen Mönch aus Caen, also einen Niederländer, Namens Turstin, zum Bischof von Glastonbury erwählt hatte, war dieser eifrig bemüht, eine neue Art des kirchlichen Gesanges im Kloster einzuführen. Es war aber nichts anderes, als die damals in der Normandie verbreitete, von Wilhelm dem Heiligen aus Dijon nicht neu erfundene, sondern nur in ächt Gregorianischer Weise in einfacher Bestimmtheit gehaltene, dem Kirchlichen angemessene Gesangsweise. Die Mönche widersetzten sich aber so sehr, daß der Bischof, um sein Ansehen nicht ganz zu verlieren, endlich Gewalt brauchen mußte, so daß es unter den Mönchen viele schwer Verwundete gab. Man kann sich denken, daß eine so erzwungene Verbesserung doch nur zum Scheine durchgesetzt werden, der Sache hingegen nichts fruchten konnte. — Unterdessen hatte doch der alt-eigenthümliche Volksgesang nach und nach gelitten; die eigentlichen Barden waren immer mehr auf die Gebirge von Wales eingeschränkt worden, wo sie in ausgezeichnetem Ansehen standen. Eduard's I. Politik fand ihren Einfluß auf die Freiheit liebenden Walliser so groß, daß er 1283 alle Barden der Provinz zusammentreten u. hinrichten ließ, damit sie nicht die Gemüther der Jugend durch ihre Nationalgesänge zur Empörung aufwiegeln möchten. Aus demselben Grunde ließ derselbe König auch in Schottland alle alten Denkmale vernichten. Dennoch war die Liebe des Volks zu ihren Nationalweisen nicht völlig auszurotten; und gewiß würde es mit Englands Musik anders stehen, wenn nur von einer einflußreichen Seite her etwas darauf gehalten und nicht gerade ihr Vorzüglichstes als etwas völlig Geringfügiges angesehen worden wäre. Da aber gerade in dem, was man verschmähete, die Fantasie des Volks lebte, so konnte es in dieser Kunst nicht selbstschöpferisch sich erheben, und der steife Gehorsam gegen Fremdes mußte es hierin zu Nachahmern machen. Dies zeigt sich auch im Fache der Musik hier überall, wohin wir uns nur wenden. Was in irgend einem anderen gebildeten Lande im Fache der Tonkunst Großes oder Auffallendes geleistet worden war, wurde bald mehr bald minder glücklich in England aufgenommen und möglichst sich angeeignet. So verhielt es sich auch mit der Mensuralmusik (s. d.), die im 13ten und 14ten Jahrhunderte dort Anklang fand. Es wird uns von einer Schrift berichtet, die ein Mönch zu Oxford, John of Tewkesbury, 1388 schrieb, „Quatuor principalia artis musicae", in welcher eine Abtheilung de figuris inventis a Francone, et de inventione minimae handelt. Weit größeren Ruhm schreiben die Engländer selbst, die alles Vaterländische übermäßig hoch erheben, einer Abhandlung über denselben Gegenstand zu, die ungefähr im Jahre 1240 von Walther Odington, einem Mönche zu Evesham, verfaßt wurde. Sie soll in 6 Büchern bestehen. Wäre sie so ausgezeichnet, so begreifen wir nicht, warum man sie in England, das so Vieles für seine Ehre thut, nicht durch den Druck bekannt macht. Bis jetzt ist kaum etwas mehr als das Daseyn einer solchen Schrift bekannt und nur eine oberflächliche Inhaltsanzeige des Ganzen. 1381 wurde auch das freie, nicht selten unordentliche Wesen der herumziehenden Weltmusiker oder der sogenannten

Meistersänger vom Herzoge zu Lancaster zuerst dadurch in Ordnung ge bracht, daß er ihnen in seinem ganzen Lande einen Director gab, der den Titel eines Königs führte, dem viele Rechte eingeräumt wurden. Das Ge horchen war jedoch den bisher in ihrem Kunstleben ganz freien Leuten s unbequem, daß große Streitigkeiten entstanden, die von der Obrigkeit bei gelegt werden mußten. Immer noch war der Antheil, den das Volk a diesen weltlichen Spielleuten und Sängern nahm, groß; dem hohen Ad waren sie zu seinen Belustigungen durchaus nothwendig, und immer noc gab es sogar Klöster, die sich namentlich ihre Harfenspieler hielten. De König Eduard IV. hielt es daher für nothwendig, sie durch eine genau Urkunde 1469 in eine ordentliche Zunft zu bringen. Unter seinen 13 Mei stersängern wurde einer zum Scepterträger (Director) ernannt. Dazu stan den noch 8 Kapellknaben unter ihm, die vom König versorgt wurden. We man aber ihre Musik nur für Vergnügungssache hielt, wurde auch nicht weiter dafür gethan. Aus dem ganzen 15ten Jahrhunderte sind nicht meh als zwei weltliche Lieder übrig geblieben, von denen noch das bessere ei Jagdlied von John Cole ist, das 1447 gesetzt wurde. Man bemerkt doc schon, daß die kirchliche, allein wissenschaftlich geschätzte Musik manchen Ein fluß auf die weltlichen Melodien gehabt hatte. 1463 soll auch in Englan der erste Doctor der Musik creirt worden seyn, was von Andern viel frü her angegeben wird. Man nennt als ersten Doctor John Hambois (s. d.). Ob er zu Oxford oder Cambridge gewählt wurde, lassen die inländische Schriftsteller selbst ungewiß. — So große Fortschritte, als die Musik de neuern harmonischen Art im Auslande gemacht hatte, lassen sich Englan keineswegs nachrühmen. Es gehörte erst der Glanz dazu, den sich die Ton kunst unter anderen Völkern errungen hatte, um Englands Neigung fü sie zu gewinnen. Immer jedoch wurde sie von den Vornehmern des Lan des mehr zum Prunke des Hauses und zur Unterhaltung bei festlichen Ge legenheiten verwendet. Die Adeligen bestelleten neben ihren Hausmusiker eine Art maitre des plaisirs, und der Cardinal Wolsey hielt sich der Pracht wegen die damals größte Kapelle, die 12 weltliche Sänger und 10 Chor knaben aufzuweisen hatte. In diesem 16ten Jahrhunderte wird unter Hein rich's VII. und VIII. Regierung als der ausgezeichnetste Musiker Dr. Ro bert Fayrfax genannt. Dieser Mann ist uns vorzüglich merkwürdig wege seiner seltenen handschriftlichen Sammlung alter englischer Gesänge, m deren Veröffentlichung sich England Dank verdienen würde. Neben ihn werden genannt: Thomas Phelyppes; John Taverner, Organist zu Bo ston zur Zeit der Religionsunruhen; John Marbek hat die Ehre, von de Engländern als der bedeutendste Kirchencomponist ihres Landes in jene Zeit angesehen zu werden, er war Organist zu Windsor und brachte al liturgischen Gesänge in Ordnung, wozu er auch das Nothwendige neu com ponirte. Nach ihm wird größtentheils noch jetzt in den Kirchen der Refor gesungen. Auch er gehörte, wie viele damalige Musiker, unter die von de Katholiken verfolgten Männer. Heinrich VIII., der Anfangs zum Geistl chen bestimmt war, gehört gleichfalls unter die Componisten, der auch Kir chenstücke setzte. An den Balladen hatte er so großes Vergnügen, daß ma diesen weltlichen Gesang oft King Henrys Mirth (König Heinrichs Belust gung) nannte (s. d.). Setzen wir zu den Genannten noch Wilh. Cornyst John Dygon und George Etheridge (Edricus), möchten auch selbst Englän der befriedigt seyn. Vorzüglich ist noch zu erwähnen, daß unter Maria' Regierung auch die Liturgie der Katholiken in Ordnung gebracht wurde Unter Elisabeth's Scepter wurde eine Schule des Kontrapuncts errichte

Robert Parsons von Exeter that sich für England in harmonischer Behandlung der Kirchenhymnen hervor. Mit dem wachsenden Glücke bei immer zunehmendem Reichthume wuchs auch die Begünstigung der Tonkunst. Der Glanz der übrigen Künste und Wissenschaften warf seine Strahlen auch auf die Musik, so daß sich auch in tonkünstlerischen Bestrebungen Mehrere hervorthaten. Hatte man vor dieser allerdings vielfach glänzenden Epoche die meisten Erzeugnisse in der Tonkunst verloren gehen lassen, so wurde es von jetzt an bedeutend besser hierin. England ist stolz auf jene Zeit, und hält uns die Namen eines Dr. Bull, Tallis, Bird, Giles, Farrant, Cawston, Oakland, Taverner u. A. vor. Elisabeth's frühere gedrückte Lage hatte ihrem Geiste zu vielfacher Bildung verholfen, auch zu musikalischer; sie spielte die Laute, das Virginal (eine Art Spinett), und nach Einigen noch eine Art Harfe, Namens Polyphant. Dennoch war die Kirchenmusik durch das unaufhörliche Geschrei der Puritaner in Gefahr, aus den Bethäusern verdrängt zu werden. Eduard VI. hatte zwar schon Verordnungen für ihre Beibehaltung gegeben; dennoch gehörte die Kraft einer solchen Königin dazu, ihrem erneuerten und verstärkten Befehle für die Beibehaltung derselben auch in den reformirten Kirchen Gehorsam zu verschaffen. Nicht blos Gesang, sondern auch Instrumente wurden gebraucht, namentlich Hörner und Posaunen. Die Gegner lärmten gewaltig, wollten weder Orgel, noch Glocken, noch Gekreisch der Chorknaben, so wenig als Chorhemden, eckige Mützen u. dergl. Die Ausführung der Psalmen und Hymnen mag freilich größtentheils nicht erbaulich gewesen seyn, allein die figurirte Musik siegte. Wenn aber von Robert White, von dem Burney ein 4stimmiges Anthem in seiner Geschichte mittheilt, gesagt wird, daß er mit seinen (meist ungedruckten) Kirchenwerken einem Palästrina keine Schande machen würde, — und von Morley, daß er dem Orlando di Lasso gleichzustellen sey, so sind das so offenbare Uebertreibungen, daß wohl jetzt kein Engländer sie wiederholen dürfte. Wie aber im Zeitalter mannigfacher, besonders religiöser Uebertreibung wenigstens Manche von den englischen Volksgesängen dachten, davon giebt die Psalmsammlung David's in englischem Versmaaße, einstimmig gesetzt von Wilh. Damon, einen Beweis durch den Zusatz auf dem Titel: „Zum Gebrauch für fromme Christen, um sich zu ergötzen, anstatt der albernen und unschicklichen Balladen." — Im Ganzen genommen sind auch die geschicktesten Arbeiten dieser Männer, z. B. eines Bird, doch nur Nachahmungen einer im Auslande entstandenen, damals geltenden Art ohne rhythmische Kraft und Anmuth, ob sie gleich von einigen Landsleuten „englisch und göttlich" genannt wurden. Ein berühmtes Werk, das zu Ehren der Königin Elisabeth in Form von Madrigalen gedichtet und mit Musik herausgegeben wurde, darf nicht übergangen werden, weil sich eine bedeutende Zahl der Componisten jener Zeit darin zeigt. Es ist „The Triumphs of Ariana", von Thomas Morley 1601 herausgegeben, und enthält Lobgedichte der jungfräulichen Königin in 29 Madrigalen, alle 5- und 6stimmig von folgenden Componisten: John Benet, Thom. Morley, Thom. Weelks, George Kirbye, Rich. Carlton, Edward Johnson, Mich. Cavendish, John Lisley, John Farmer, John Hilton, John Milton, Rob. Jones, Giv. Croce, Thom. Hunt, Thom. Bateson, Mich. Este, John Mundy, Ellis Gibbons, Rich. Nicolson, Thom. Tomkins, John Wilbye, George Marson, John Holmes, Francis Pilkington, Daniel Norcome und Wil. Cobbold. Man wird jene ganze Zeit aus diesem Werke erkennen, nimmt man besonders noch ein Werk mit Instrumentalsätzen dazu, von denen wir nur der Seltenheit wegen das „Queen Elizabeths Virginal-Book" (Clavierbuch

der Königin Elisabeth) anführen. Morley gehörte zur Kapelle der Köni gin, wobei es auffallen muß, daß Heinrich VIII. und Elisabeth Befehle ge ben mußten, die Sänger für diese Kapelle geradezu mit Gewalt wegzuneh men: solchen Widerwillen hatte man dagegen. Die weltlichen Landesweise waren damals sehr roh; erst als man die Italiener nachahmte, wurde e ein wenig besser, was jedoch nicht ausgezeichnet heißen kann. Könnten wi auch noch viele von Engländern belobte Namen bis auf Th. Warwick u. D J. Blow nennen, so würde doch keiner darunter seyn, der die englisch Musik zu einer nur einigermaßen selbstständigen gemacht hätte. Sogar ih hochgerühmter Heinr. Purcell der jüngere, welcher doch mit dem Ehrenname eines Orpheus der Engländer belegt wird, vermochte das nicht; er wa völlig ein Nachahmer des dort vorzüglich beliebten italienischen Styles so wohl in seinen Anthemen als Opernarien. Dieser Styl würde ohne Zwei fel früher in England um sich gegriffen und seinen frühern Orpheus de Engländer gefunden haben, hätte man nur die Kunst auch mit Geld unter stützt. Dazu zeigte jedoch Elisabeth, die es zu anderen Dingen braucht oder zu gebrauchen glaubte, wenig Neigung. Die Theater, selbst in Schau spielen, waren eben Zimmer, wo von Glanz gar nicht die Rede war. Wahr scheinlich ging man deshalb auch nicht gern als Mitglied in die Hofkapell Unter Jakob I. wurden die Künste noch weniger unterstützt. Mehr tha der Adel für sie. Man liebte die Mysterien (s. d.), Interludes und Mas ques (s. d.), auch hatten die Schauspiele zuweilen Gesänge: lauter Ding die von anderen Völkern nach England übergewandert waren. Carl I wurde von ganz anderen Dingen geheugt; indessen wurden doch den Mu sikern einige Privilegien verliehen. Die Stürme der Zeit hinderten nament lich die Musik; nur Wenig wurde gedruckt. Unter Cromwel stieg zwa die Liebe zur häuslichen Musik wieder, aber das öffentliche Theater wa der Puritaner wegen verschlossen. In diesen Zeiten kam von Matthe Locke 1673 das erste System des Generalbasses heraus, nachdem der fa einzige Musikalienverleger jener Periode, John Playford, 1655 eine Ein leitung in die Tonkunst herausgegeben hatte (Introduction to the Skill o Music), welche 10 Auflagen erlebte, — so wenig Vorarbeiten waren dor vorhanden. Sie war nicht von Bedeutung und ist ein wiederholtes Zeug niß, daß England auch in solchen Arbeiten, wie in allem Musikalischen anderen Völkern nachfolgte. — Als Carl II. wieder auf den Thron kam war es schwieriger, die niedergerissenen Orgeln und die Kirchenchöre wie der herzustellen, als die Theater, für welche sich bald die dazu gehörende Musiker fanden. Zu den 4 Orgelbauern des Landes kamen, vom Gewin angelockt, mehrere aus Teutschland und Frankreich. Da der leichtsinni verschwendende König im Allgemeinen französischen Sitten sehr geneigt war wurde auch eine Zeit lang französische Musik, besonders Lully's, fleißig nachgeahmt; der König sendete selbst den Humphrey nach Paris, um dor zu studiren. Bald genug wurde die italienische Musik wieder zum Vor bilde genommen, am meisten durch Carissimi's beliebte Werke. Heinric Purcell bildete sich hauptsächlich an italienischen Mustern, gesteht selbst, daß er sie nachzuahmen strebe, hoffend, daß er die Noten wohl richtig erfaß habe, ob er auch die italienische Sprache nicht verstehe. Seine Sonaten Lieder, Anthems und Opern machten in England großes Aufsehen, weshalb sie aber noch nicht originell werden, wenn gleich man auch von England aus wirklich versicherte, daß selbst Händel zu ihm aufgesehen habe (s. Purcell). — Daß sich England unsern Georg Fried. Händel gern aneignet, ist eben so bekannt, als was es für seinen Ruhm gethan hat (s. Händel). Wir

haben in einer allgemeinen Uebersicht nichts von diesem Heros zu sagen; bemerkenswerth ist jedoch, daß erst zu seiner Zeit, zu Anfang des 18. Jahrhunderts, das italienische Opernwesen in England sich recht festsetzte, und daß jetzt erst die Instrumentalmusik überhaupt in einigen Gang kam. Waren doch erst durch Carl's II. Nachahmung des französischen Hofes Violinen, Bratschen und Bässe anstatt der alten Violen, Lauten und Cornetts in London eingeführt worden. Man gebrauchte sie jedoch immer noch allein bei öffentlichen Festen, und fuhr noch eine Zeit lang fort, die Laute als Begleiterin der Gesänge anzuwenden. Im Jahre 1763 wurden zum ersten Male durch Johann Christ. Bach's Oper „Orione o sia Diana vendicata" im Londoner Opernorchester Clarinetten eingeführt. Bach's Opern gefielen so, daß man urtheilte, es dürften die deutschen Opernsetzer den italienischen wohl gar gefährlich werden. Hatte auch Dr. Thom. Augustin Arne (s. d.) mit seiner „Olimpiade des Metastasio" wenig Glück gemacht, so kam es doch bald dahin, daß ihn seine Landsleute den Tonkünstler der Natur und des Gefühls nannten, und ihm Kraft, Originalität und edle Fantasie zuschrieben. Man rühmte von ihm, dem über Alle erhabenen, daß er vorzüglich eine Compositionsart sich angeeignet habe, die ganz besonders die englische genannt zu werden verdiene. Da aber seine ganze Eigenheit nur darin bestand, daß er vorzüglich neuschottische Volksgesänge in seine Opern aufnahm, oder nach Art derselben ähnliche einmischte, übrigens völlig Nachahmer des italienischen Styls war, was die Engländer selbst dadurch zugeben, daß sie beklagen, er habe nicht Kraft und Beständigkeit genug gehabt, seine eigene, namentlich in seinem „Comus" dargethane Manier festzuhalten: sie räumen damit selbst ein, daß von einer selbstständig englischen Musik, außer den Volksliedern, nicht die Rede seyn kann. So hoch Arne auch die Vaterlandsliebe stellt und stellen mag, so ist sie wenigstens doch so wahrheitsliebend, die Kraft seiner Chöre in den Oratorien nicht mit den Chören Händel's in eine Reihe zu setzen. Man begnügt sich, das Sanfte, einfach Lebhafte u. unverkünstelt Anmuthige seiner Werke so hoch als möglich zu heben. Er starb 1778 im 68sten Jahre seines Alters. Neben ihn wird Dr. Sam. Arnold gesetzt (s. d.), als dramatischer u. Oratorien-Componist gerühmt. Für das Land selbst war noch Dr. W. Boyce, geb. 1694, gest. 1769, als Kirchen- und Theatercomponist merkwürdig; Jonathan Battishill, gb. 1738, gst. 1801, als Lieder- u. Balladencomponist, und unser deutscher Carl Ferd. Abel, welcher ungemeines Aufsehen in London erregte (s. d.). — Könnten wir auch noch eine gute Anzahl Namen engl. Componisten, als Steph. Storace, Dr. Crotch, Prof. der Musik zu Oxford, Dr. Whitfeld, Bishop u. s. w., aufführen, so würde uns dies doch wenig nutzen, da Aller Compositionen im Auslande wenig oder gar nicht bekannt wurden, auch zu keinem anderen Urtheile über englische Musik berechtigen. — Unter die vorzüglichsten engl. Sänger u. Sängerinnen werden gerechnet: die Herren Beard, Vernon, Champneß, Harrison, Braham (jetzt des hohen Alters wegen zurückgetreten), Vaughan, Incledon u. A. — Sängerinnen: Mistreß Clive (komische Sängerin); Miß Cäcilia Young, nachmalige Gemahlin des Dr. Arne; Miß Clegg; Miß Turner; Lady Rockingham und Carlisle; Miß Pelham, Brent und Billington (ausgezeichnet); Mistreß Dickons; Miß Stephens und Salmon ꝛc. Das Instrumentenspiel wurde vielfach verbessert, theils durch mehrere Concertanstalten, theils u. hauptsächlich durch den Einfluß der Fremden, die der äußerlichen Vortheile wegen größtentheils sich dorthin wendeten, und auch nicht selten durch Unterrichtgeben ihre besten Kräfte untergruben, wovon

mehrere Beispiele angeführt werden könnten. — Seitdem Clementi (s. d.) in London heimisch wurde, bildete sich das Pianofortespiel unter ihm bedeutend aus. Zu seinen berühmtesten Schülern gehört der Engländer John Field (s. d.), der es im Mechanischen des Clavierspiels u. im Tone vielleicht unter Allen ohne Ausnahme am weitesten gebracht haben muß, da die gültigsten Zeugen, die ihn in seiner Glanzperiode hörten und zum Theil im näheren Umgange mit ihm standen, von der Vortrefflichkeit und Unvergleichlichkeit seines Vortrags einstimmig nicht genug rühmen können. Jetzt ist leider seine Kraft gebrochen, und er kann nur noch Ueberbleibsel seiner ungemeinen Meisterschaft offenbaren, die jedoch immer noch außerordentlich und belehrend genug seyn müssen. Auch als Componist für sein Instrument hat er sich einen großen Ruhm erworben durch seine Notturno's und durch mehrere Concerte für das Pianoforte. Seine neuesten Herausgaben beweisen auch hierin, daß seine Kraft ziemlich untergegangen ist. Allein unter die tüchtigen Harmoniker gehörte er nie, was er selbst nur zu gut wußte. Jetzt leidet er durch Krankheit in Italien, wohin ihn seine Kunstreise brachte. Deutschland hat er bis jetzt vermieden. Ein zweiter sehr bedeutender Schüler Clementi's ist Joh. Baptist Cramer, seiner Herkunft nach ein Deutscher, aber in London geboren (s. d.). Die übrigen bedeutenden Schüler Clementi's sind Deutsche. — In neueren Zeiten hat England Deutsche als Virtuosen, Componisten, Theoretiker, Aesthetiker und Geschichtschreiber immer mehr schätzen gelernt, ob sie dieselben gleich auch früher keineswegs vernachlässigten. Man hat unser Vaterland jedoch jetzt viel allgemeiner, auch unter dem dortigen Volke, anerkannt. Händel's Kraft hatte noch viel mit italienischer List und dem Geschmacke der Menge zu kämpfen. Seit Jos. Haydn sich aber in London Vortheile und Ruhm holte, ist die Liebe zu deutscher Kunst immer verbreiteter geworden, wovon nicht wenige unter den noch blühenden Künstlern zeugen können. Vielleicht wird England, wenn es begreift, daß es nur nach deutscher Tonkunst gehoben, und in ihr und durch sie auf seine Volkseigenthümlichkeit in Hinsicht auf Musik zurückgeführt werden kann, bald auch tonkünstlerisch erreichen, was ihm bisher bei zu getheilter und zu wechselnder Vorliebe bald zu Italien, bald zu Frankreich und Deutschland, und bei zu auffallender Vernachlässigung der eigentlich volksthümlichen Weise, wie sie sich in Liedern und Balladen zeigt, bis auf höchst seltene Ausnahmen abging. Nur auf deutschem Wege wird es musikalisch dahin kommen, wohin es zu kommen Kraft hat. Auch hat es in der That schon jetzt unserem Vaterland in dieser Rücksicht weit mehr zu danken, als jedem anderen Lande, mehr als im Allgemeinen bis jetzt noch anerkannt wird. — Auffallend ist es, daß England, das sich im schönen Schriftdruck vor allen Ländern auszeichnet, gerade im Notendruck gegen Deutschland noch bedeutend zurücksteht. Auch das Glänzendste und Prachtvollste, was wir von Notenwerken aus England besitzen und gesehen haben, leidet an einer seltsamen Steifheit. Daß die Engländer an merkwürdigen und großen Ausgaben auch tonkünstlerischer Art keinen Mangel haben, ist bekannt. Wir erinnern nur an Händel's Werke. Selbst das für Bibliotheken wichtige Werk „The Triumphs of Ariana" gehört hieher. — Die großen Musikaufführungen in London, die vordem oft bewunderten, zeichnen sich doch mehr durch Masse der Antheilnehmenden, als durch eindringliche Kraft der Leistung aus, die in Deutschland nicht selten mit weit geringeren Mitteln, wenn die Zahl entscheidet, großartiger wirkt. Wir reden nach Versicherung glaubwürdiger Ohrenzeugen. Da aber alles Massenhafte an sich schon etwas Auffallendes giebt, so haben die bedeutendsten

Provinzialstädte ihrer Hauptstadt nicht zu sehr nachstehen wollen, und haben ähnliche Erscheinungen in ihren Mauern zu verwirklichen gewußt. Dies sind Englands Musikfeste, die ganz mit Recht Meetings (Versammlungen) heißen. Angesehene Unternehmer errichten eine Subscription zur Deckung der Unkosten, und berufen nun die berühmten Virtuosen der Hauptstadt und ihre Musiker sowohl als der Umgegend für eine festgesetzte Zeit in ihre Mauern. Aus allen Gegenden strömen Massen zu, dem seltenen Feste beizuwohnen. Diese Musikfeste bestehen noch, fallen aber, was die Musik selbst betrifft, nicht immer vorzüglich aus. — Die Oratorien, die seit langer Zeit gewöhnlich in Coventgarden in den Fasten gegeben und von den besten Musikern ausgeführt wurden, werden von den Londoner Kunstfreunden sehr zahlreich besucht. Sie müssen ihnen aber auch die sehr mangelhafte und in der Regel schlechte Kirchenmusik ersetzen. Selbst die meisten Orgeln sind nach ganz alter Art, oft ohne Pedal. Diesem Uebelstande sollte noch kräftiger, als es geschieht, abgeholfen werden. Unter den vielen Concertanstalten Londons verdient obenan gesetzt zu werden Concert of ancient Music, auch the Kings-Concert genannt, dem das Concert des Vauxhall, vom Mai bis September öffentlich, entgegen steht. Das erste hat die Erhaltung alter Musik zum Zweck, das andere die neue, worin sich allerlei Virtuosen hören lassen. Die berühmte philharmonische Gesellschaft steht noch höchst einflußreich und bringt namentlich in Instrumentalsätzen meist deutsche Compositionen zu Gehör. Die glänzende Oper daselbst theilt jährlich ihre Hauptsänger mit Paris. Im Jahre 1834 hatte London von Landsleuten doch 3 neue Opern aufzuweisen, nämlich „Nourjaha", von Arnold; „Hermann", von Thomson aus Edinburg; eine dritte von Barnet. In Kenntniß alter Kirchenmusik u. in eigener Composition in altkirchlicher Manier that sich neuerdings R. L. Pearsall de Willsbridge hervor, der sich noch vor Kurzem in Deutschland aufhielt. — Unter den Schriftstellern der Nation — die mönchischen, von denen die besseren genannt wurden, weggerechnet — verdienen angeführt zu werden: Hawkins, Geschichte der Tonkunst; Dr. Carl Burney, Geschichte der Tonkunst — Tagebuch einer musikalischen Reise durch Frankreich und Italien, erster Band, durch Flandern, die Niederlande und am Rhein bis Wien, zweiter Band, durch Böhmen, Sachsen, Brandenburg, Hamburg und Holland, dritter Band — Abhandlung über die Musik der Alten (d. h. nämlich der Griechen); Dr. Brown, Betrachtungen über Musik und Poesie; und Avison, schrieb über die Verbindung der Tonkunst und der Malerei (trefflich); so wie der große Newton, welcher mancherlei Theoretisches der Tonkunst in seine Forschungen zog. — Stehen demnach die Engländer auch nicht selbstständig in der Tonkunst, so ist es doch bei Weitem zu Viel, wenn Manche aus Deutschland und Frankreich ihnen alle tiefere Empfänglichkeit dafür abzusprechen wagten. G. W. Fink.

Engler, Michael, Bürger und Orgelbauer in Breslau, blühete besonders in der Zeit von ohngefähr 1722 bis 1760. Seine vorzüglichsten Werke stehen zu St. Elisabeth in Breslau von 56 Stimmen, zu St. Nicolai in Brieg von ebenfalls 56 Stimmen, und in der Cistercienser-Klosterkirche zu Grössau von 54 Stimmen. Durch den Bau dieser 3 Orgeln, welche zu den größten und vorzüglichsten in ganz Deutschland gezählt werden, hat sich E. ein ewiges Denkmal gesetzt. Die zu Brieg bauete er von 1724 bis 1730; sie enthält 26 blinde und 2812 tönende Pfeifen, die von 7 Bälgen den nöthigen Wind empfangen, und kostete 32,000 Gulden C. M. Die größte Pfeife darin wiegt 1 Ctr. 28 Pfd. — Sein Sohn und Enkel

waren nicht minder geschickte Orgelbauer; Ersterer lebte zu Zittau, Letzterer, vor einigen Jahren erst verstorben, zu Breslau.

Engler, Philipp, Rector an der katholischen Stadtschule und Lehrer der Harmonie an dem K. evangelischen Schullehrer-Seminar zu Bunzlau, wurde geb. am 20. April 1786 zu Seitendorf bei Görlitz, und verdankt seine wissenschaftliche und musikalische Bildung einem talentvollen Manne von der Prager Hochschule. Außer einer ziemlich langen Reihe von empfehlenswerthen Clavierfachen und Liedern erschienen bis jetzt von ihm: 3 Sammlungen von ohngefähr 36 Orgelstücken verschiedener Art nebst Tonausweichungen; und ein Handbuch der Harmonie oder theoretisch-practische Präludirschule, besonders zum Selbstunterrichte und als Leitfaden beim Unterrichte Anderer gut zu gebrauchen. Im Manuscript liegen noch fertig: eine kleine Generalbaßschule, eine Sammlung von Vor- und Nachspielen für die Orgel, eine dergl. von Motetten für Singinstitute und Schulen, und mehrere Cantaten mit Orchesterbegleitung. Die Gründlichkeit, mit welcher E. arbeitet, läßt einer baldigen Veröffentlichung dieser und ähnlicher Werke entgegensehen. B.

Englisch, s. England.

Englischer Tanz, franz. Anglaise, Contredanse, und engl. Countrydance, ist ein bekannter, unter dem englischen Landvolke besonders gebräuchlicher, und daher eigentlich ein englischer National-Tanz, von größtentheils sehr lebhaftem Character, dennoch aber ganz verschiedener, bald mehr, bald weniger geschwinder Bewegung, und sowohl in geradem als ungeradem (2/4, 3/8 und auch 6/8) Tacte. Die Melodie hat beständig geradzählige rhythmische Theile, die sich durch stark markirte Einschnitte von einander unterscheiden; dabei muß sie ganz ungekünstelt seyn und in jeder Art doch das Gepräge der Fröhlichkeit und des artigen Scherzes an sich tragen. Damit übereinstimmend ist auch der Vortrag, der nicht selten sogar in's Hüpfende übergehen kann. Die erste Note eines jeden Tactes, also der Beginn des guten Tacttheils, wird immer stark accentuirt. Der deutsche Name Contretanz ist eine germanisirte Verstümmelung des französischen. Der Name selbst rührt übrigens ganz von dem Gebrauche und dem Character des Tanzes her; Countrydance nämlich bezeichnet im Englischen, wörtlich übersetzt, einen Landtanz, einen Tanz, der unter den Landleuten in den verschiedenen Provinzen gebräuchlich ist. Die Anglaisen, wie wir sie in Deutschland gewöhnlich hören und sehen, sind nichts mehr als eine Abart des eigentlichen englischen Tanzes, die sich weniger durch einen besonderen Character in der Musik als durch die Verschiedenheit der Touren und Schritte auszeichnet. Jeder sogenannte Hopswalzer ließe sich allenfalls dazu gebrauchen.

Englisches Horn, Corno inglese. Wie das Bassethorn nichts Anderes ist als eine tiefere und größere Clarinette, so ist auch das E. H. eigentlich nur eine tiefer liegende und größere Oboe (s. d.). Es findet hier ziemlich dasselbe Verhältniß wie dort statt. Das E. H. ist ein Blasinstrument von Holz in gebogener, fast halbkreisförmig gebogener Form, und von ein wenig weiterer Mensur als die Oboe, die bedingt wird von der um eine Quinte tieferen Lage seines Tonumfangs. Dieser erstreckt sich nämlich von kl. f bis zu zweigestr. g und a, selten dreigestr. c. Uebrigens wird es eben so behandelt wie die Oboe, hat dieselbe Applicatur und denselben Ansatz, nur das Rohr hat einen etwas längeren und ein klein wenig gebogenen Stiefel, weshalb es weiter zwischen die Lippen ge-

nommen seyn will. Der gebogenen Form wegen kann das E. H. nicht gebohrt, sondern muß aus zwei, bis zur nöthigen Höhlung ausgestochenen und zusammengeleimten, Theilen zusammengesetzt und dann, um der Dichtigkeit willen, mit Leder überzogen werden. Dies aber bewirkt, da die ausgestochene und zusammengesetzte Höhlung nie so glatt und rund als eine gebohrte oder gedrehte seyn kann, daß sein Ton immer etwas Heiseres und Rohes hat, das selbst von dem oft zauberischen Gemische seiner Klangfarbe nicht bedeckt wird. Und das mag auch wohl hauptsächlich der Grund seyn, warum man jetzt dies Instrument nur noch sehr selten, und nur als Concertinstrument anwendet. Seine höchste Blüthezeit war in den 60ger und 70ger Jahren des vorigen Jahrhunderts. Ueber seinen Erfinder ist nichts Bestimmtes bekannt geworden.

Englisch Violet, 1) ein jetzt ganz veraltetes Saiteninstrument, welches sich von der älteren Viole d'amour (als dieselbe noch mitklingende Drathsaiten über ihrem Resonanzboden hatte) nur durch eine verschiedene Stimmung der über dem Griffbrette liegenden 7 Darmsaiten, und durch eine größere Anzahl (14) mitklingender Drathsaiten über dem Resonanzboden unterschied (s. Viole d'amour); 2) verstand man ehedem darunter auch eine Verstimmung der Violine (in e a $\bar{e}$ $\bar{a}$), durch welche man andere Arten von Doppelgriffen und Arpeggiaturen ohne große Schwierigkeiten auf derselben ausführen konnte, als es bei der gewöhnlichen Stimmung möglich ist, und womit man wahrscheinlich zugleich auch den Ton jenes oben beschriebenen Instrumentes nachahmen wollte, da durch geringere Spannung der Saiten (wegen der tieferen Stimmung) natürlich auch deren Ton eine merklich andere Klangfarbe erhält. Der unwohlthätige Einfluß aber, den ein jeder öftere Stimmungswechsel nothwendig auf ein Instrument ausüben muß, hat das E. V. auch in dieser letzten Bedeutung ganz außer Gebrauch kommen lassen. — hr.

Engramelle, P. Marie Dominique Joseph, Mönch im Augustinerkloster der Königin Margaretha zu Paris, gab 1775 heraus: „La Tonotechnie ou l'Art de noter les cylindres" etc., worin er die Kunst, Noten auf Walzen zu tragen, mit vieler Einsicht abhandelt, und dadurch den Schleier von dem Geheimnisse der Verfertigung der Spieluhren und Drehorgeln hob. 1779 übergab er auch der Academie der Künste in Paris ein Instrument von seiner Erfindung zur Erleichterung der geometrischen Theilung der Töne. Die Erfindung einer Maschine aber, welche das, was man auf dem Claviere spielt, sogleich aufnotirt, die Mehrere, auch Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon ihm zuschreiben, ist nicht sein, sondern des Hofrath Unger in Braunschweig Eigenthum, der schon 1774 eine eigene Abhandlung nebst Entwurf darüber herausgab.

Engstfeld, Peter Friedrich, Musiklehrer am Gymnasium in Duisburg, wurde am 6. Junius 1793 zu Heiligenhaus im Regierungsbezirk Düsseldorf geboren und um's Jahr 1820 in obiger Eigenschaft angestellt. Seine hieher gehörigen Werke bestehen in: „Kurze Beschreibung des Tonziffern-Systems und Versuch einer Vertheidigung desselben. Ein kleiner Beitrag zur Gesangsbildung in Volksschulen" (Essen b. Bädecker 1825. 8.); „Kleine practische Gesangsschule, ein Uebungsbuch für Ziffernsänger" (ebend.); „Grundzüge des Generalbasses, nebst Aufgaben für angehende Choralspieler" (ebend. 1828); mehreren Chorgesängen zum kirchlichen Bedarf für Ziffernsänger, nach Natorp's Methode; „Gesangfibel für Elementarschulen", oder 300 methodisch geordnete kurze musikalische Sätze in Tonziffern, mit

untergelegten Texten (ebend. 1831. 8.); eine dergl. für höhere Bürgerschulen und Gymnasien, oder 460 methodisch geordnete kurze musikalische Sätze in Tonziffern und Noten, mit untergelegten Texten (ebend.), und mehreren kleineren Clavierſachen, die aber kaum der Erwähnung werth sind. Vergl. auch Zifferschrift. v. Wzrd.

Enharmonisch nennen wir zwei Töne, die von verschiedenen Tonstufen abgeleitet sind, eigentlich auch einen geringen Unterschied der Höhe haben sollten, in unserem Tonsysteme aber nicht wirklich unterschieden, sondern vielmehr als ein Ton, auf derselben Tonhöhe angegeben werden. Siehe die Artikel Akustik und Verhältniß. So gehören z. B. die Töne eis und f, dis und es, g und asas je zwei verschiedenen Tonstufen an, werden aber, jedes Paar, auf derselben Höhe intonirt, auf den Tasteninstrumenten auf ein und derselben Taste, auf denselben Saiten angegeben. Und wenn auch ein tiefer empfindender Sänger oder Spieler (auf solchen Instrumenten die es zulassen, z. B. Streichinstrumenten) bisweilen den ursprünglichen Tonunterschied zu einer feineren und schärferen Nüance des Ausdrucks benutzt, so gilt dies doch nur als eine Licenz, die im Tonsysteme selbst nicht Berücksichtigung finden kann. Warum aber, trotz des Gleichklanges die verschiedenen Namen beibehalten werden, und man nicht denselben Ton jedesmal mit demselben Namen belegt, das kann nicht hier, sondern nur im Harmoniesysteme und den dahin gehörigen Artikeln erörtert werden.

Enharmonische Accorde sind solche, die bei abweichender Benennung einiger oder aller Töne gleiches Tonmaaß haben. So z. B. die Dreiklänge cis, eis, gis und des, f, as, oder der verminderte Septimen-Accord cis, e, g, b, mit dem Quintsext-Accorde des, e, g, b, dem Terzquart-Accorde des, fes, g, b, mit dem Secund-Accorde des, fes, asas, b, oder der letztere wiederum mit dem Secund-Accorde cis, e, g, ais, u. s. f. Daß diese Umnennungen nichts weniger als überflüssig oder unfruchtbar sind, kann man einstweilen, bis die harm. Art. darüber Auskunft gegeben, aus dem Art. Ausweichung erkennen, in dem eine Reihe der interessantesten Modulationen blos aus denselben enharmonischen Umnennungen des verminderten Septimen-Accordes gewonnen worden sind, die so eben als Beispiel gedient haben.

Enharmonische Ausweichung, dasselbe was Enharmonische Tonverwechselung; vergl. auch Enharm. Tongeschlecht und Klanggeschlecht.

Enharmonische Diesis, s. Diesis.

Enharmonische Intervalle heißen solche, die bei abweichender Benennung ihrer Töne (oder eines derselben) gleiches Tonmaaß haben. So z. B. die kleine Terz und übermäßige Secunde (c, es und c, dis), die übermäßige Quinte und kleine Sexte (c, gis und c, as) u. a. m.

Enharmonische Mehrdeutigkeit nennt Gottfr. Weber in seiner Theorie der Tonsetzkunst das Abweichen der Töne oder Accorde von einander in Hinsicht ihrer Schreibart durch Versetzungszeichen, ohne Veränderung ihres Klanges, welches aus dem (eingebildeten) Vorhandenseyn zweier Töne auf ein und derselben Stufe, also aus der Möglichkeit entsteht, ein und denselben Ton anders zu benennen und zu bezeichnen, und ein und denselben Accord aus verschiedenen Grundharmonien herleiten zu können, wie z. B. die Accorde Cis-Dur und Des-Dur, Fis-Dur und Ges-Dur gleichtönend sind, nur daß jene (Cis- und Fis-Dur) durch Kreuze, diese

(Des- und Ges-Dur) durch Bee bezeichnet werden. Vergleiche Enharm. Tonart ꝛc.

Enharmonische Rückungen nennen einige Theoristen auch die Enharm. Tonverwechselungen (s. d.).

Enharmonische Tonarten heißen diejenigen, welche unter verschiedenen Namen dieselben Töne und dieselbe Tonfolge geben; z. B. Fis-Dur (oder Moll) und Ges-Dur (oder Moll)

Fis, gis, ais, h, cis, dis, eis, fis.
Ges, as, b, ces, des, es, f, ges.

Da jeder Ton wenigstens eine dreifache Ableitung haben kann (von drei neben einander liegenden Stufen), so folgt, daß auf jeden Ton unsers ganzen Systems wenigstens drei enharmonische Tonarten gegründet werden können, z. B. auf c auch his und deses, auf cis auch des und hisis, auf es auch dis und feses. Wenn wir nun auch die mit Doppel-Erhöhungen oder Erniedrigungen gleich weglassen, da sie wohl schwerlich jemals nöthig werden, so bleiben doch überall je zwei Tonarten übrig, unter denen wir eine Wahl zu treffen haben. In dieser Wahl leitet uns zunächst die Rücksicht auf größere Bequemlichkeit und Leichtigkeit; im Allgemeinen werden wir von zwei enharmonischen Tonarten diejenige wählen, die sich am leichtesten lesen und schreiben läßt, — die die wenigsten Versetzungszeichen braucht. Welche das sey, zeigt folgende Uebersicht der enharm. Tonarten; die obern Ziffern zeigen die Zahl der Erhöhungs-, die untern die Zahl der Erniedrigungszeichen.

0.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
C,	G,	D,	A,	E,	H,	Fis,	Cis,	Gis,	Dis,	Ais,	Eis,	His.
Deses,	Asas,	Eses,	Bb,	Fes,	Ces,	Ges,	Des,	As,	Es,	B,	F,	C.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	0.

Zuvörderst bemerken wir, daß die erste und dreizehnte Stelle (c his, c deses) ein und dieselbe, im Ganzen also nur 12 Doppel-Tonarten für unsere 12 Halbtöne vorhanden sind. Dann erblicken wir ein mnemonisches Hülfsmittel, das uns die Mühe spart, diese Uebersicht auswendig zu lernen, oder jedesmal beide enharm. Tonarten zu untersuchen; die Summe der Versetzungszeichen beträgt nämlich für jedes Paar derselben 12; z. B. C ohne Vorzeichnung mit His oder Deses, die deren 12 haben, oder F mit 1 b und Eis mit 11 Kreuzen, D mit 2 × und Eses mit 10 b. Drittens giebt dieselbe Tafel auch eine zweite für die parallelen Molltonarten an die Hand:

0.	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.
A,	E,	H,	Fis,	Cis,	Gis,	Dis,	Ais,	Eis,	His,	Fisis,	Cisis,	Gisis.
Bb,	Fes,	Ces,	Ges,	Des,	As,	Es,	B,	F,	C,	G,	D,	A.
12.	11.	10.	9.	8.	7.	6.	5.	4.	3.	2.	1.	0.

auf welche dieselben Grundsätze anwendbar sind. Warum sollten wir nun z. B. aus Fes-Dur schreiben, da wir zu demselben 8 b brauchten, zu dem damit enharm. E-Dur aber nur 4 Kreuze? oder warum wollte man statt F-Moll mit 4 b Eis-Moll mit 8 Kreuzen setzen? In der Regel werden daher nur folgende Dur-Tonarten:

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6 Kr., 6, 5, 4, 3, 2, 1 b,
C, G, D, A, E, H, Fis = Ges, Des, As, Es, B, F,

und folgende Moll-Tonarten:

0, 1, 2, 3, 4, 5, 6 Kr., 6, 5, 4, 3, 2, 1 b,
A, E, H, Fis, Cis, Gis, Dis = Es, B, F, C, G, D,

gebraucht werden. Ausnahmen treten bisweilen da ein, wo wir aus einer

ſtark vorgezeichneten Tonart weiter moduliren. Aus H=Dur z. B. mit 5 Kreuzen werden wir bequemer nach Cis=Dur mit 7 Kreuzen fortgehen, als nach dem enharmoniſchen Des=Dur mit 5 b; denn zu Erſterem brauchen wir nur noch zwei neue Kreuze, zu Letzterem aber fünf Wiederrufungszeichen und dann noch fünf b, alſo 8 Zeichen mehr. Welche Rückſichten ſich bei der Wahl unter enharmoniſchen Tonarten endlich noch aus dem Character der Tonarten geltend machen möchten, iſt nicht hier, ſondern bei dem Art. Tonart zu erörtern.

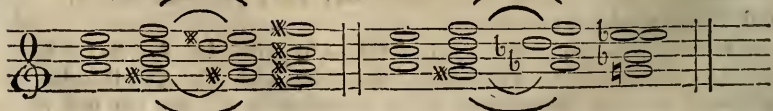
Enharmoniſches Tongeſchlecht, eine der heutigen Muſik ganz fremde Grundform, die nur die Griechen ſich gebildet hatten, ἡ ἁρμονία oder ἐναρμονικὸν γένος nannten, und der zu Folge ſie ihr Tetrachord aus zwei Viertelstönen und einem Zweiton=Intervall zuſammenſetzten. Das Nähere ſ. im Art. griech. Muſik.

Enharmoniſche Tonleiter heißt bei unſeren Tonlehrern die Folge der Tonſtufen, jede in ihrer urſprünglichen Höhe und zugleich erhöht und erniedrigt genommen, z. B.

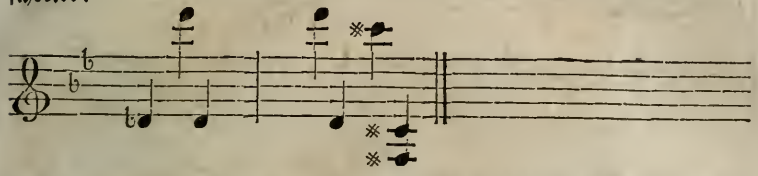
ces, c, cis, des, d, dis, es, e, eis, fes, f, fis —

u. ſ. w. Dieſe Bildung hat im Grunde weder Bedeutung für Kunſt oder Tonwiſſenſchaft, noch methodiſche Brauchbarkeit. Sie ſoll dem Schüler den Inbegriff des ganzen Tonſyſtems darſtellen und erfüllt nicht einmal dieſen Zweck, da die Doppelerhöhungen und Erniedrigungen (cisis, deses u. a. m.) fehlen. Man möchte aber dieſe zufügen oder nicht, ſo wird dem Schüler eine Maſſe von Namen hingeworfen, die ihm in ihrer häufigen Gleichbedeutung überflüſſig und läſtig erſcheinen müſſen, und die er ſpäter einzeln, jeden an ſeiner Stelle, ohne alle Beſchwerde faſſen, von deren jedem er leicht einſehen wird, daß und warum er ungeachtet der Nebennamen für dieſelbe Tonhöhe nothwendig iſt. Gleichwohl würde die Mehrzahl der Schriftſteller beſorgen, daß man ihr Lehrbuch unvollſtändig fände, wenn ſie nicht auch die enharmoniſche Tonleiter hineinmalten; und ſo ſchleppt man denn den Ballaſt immer mit fort.

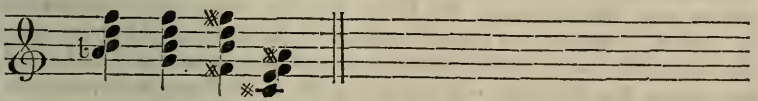
Enharmoniſcher Tonwechſel oder enharmoniſche Tonverwechſelung, findet ſtatt, wenn ein einzelner Ton, ein Intervall, ein Accord, eine ganze Tonart enharmoniſch umgenannt werden, wie in den Art. enharm. Töne u. ſ. w. gezeigt worden iſt. Der Zweck kann 1) bloße Umnennung eines ganzen Satzes ſeyn, um mit demſelben in eine bequemer zu ſchreibende Tonart zu gelangen. So hat z. B. Duſſek in einer Sonate aus Es=Dur (op. 44) die Menuett aus Gis=Moll, das dazu gehörige Trio aber aus As=Dur geſetzt. Man ſieht wohl, daß nach dem Verwandtſchaftskreiſe der Tonarten ſeine Menuett hätte in As=Moll, oder — wenn einmal Gis für ſie gewählt war — das Trio in Gis=Dur geſetzt werden müſſen. Aber zu As=Moll hätte er 7 b, zu Gis=Dur 8 Kreuze gebraucht, und davon ſparte er durch den Tonwechſel 6 Zeichen. 2) Kann der Zweck enharmoniſchen Tonwechſels eine durch ihn bewirkte Ausweichung (ſ. d. Art.) ſeyn, und in dieſem Falle würde ſtreng genommen der Uebergangsaccord vollſtändig enharmoniſch verwandelt werden müſſen. Um z. B. von A=Moll nach Fis oder Es zu kommen, müßte geſchrieben werden:



Und diese streng etymologische Schreibart muß wohl als Grundgesetz angenommen werden. Hierhin gehört auch der Fall einer an einen einzelnen Ton geknüpften Ausweichung; z. B. Beethoven in seiner Sonate op. 107 schreibt:

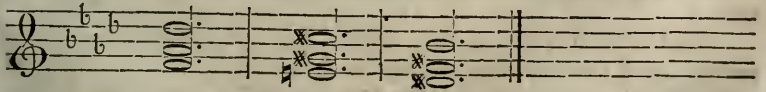


um damit nach H=Moll zu gehen. Allein man sieht, daß zu solcher Doppelschreibung eine Wiederkehr oder längere Geltung des Ausweichungsaccordes gehört, wenn sie nicht zu einem Hinderniß werden soll. Gereicht sie daher mehr zur Beschwerde, als zur Verdeutlichung, so würde es pedantisch seyn, an der Etymologie auf Kosten der Lesbarkeit festzuhalten. Daher geht man z. B. in Nachstehendem

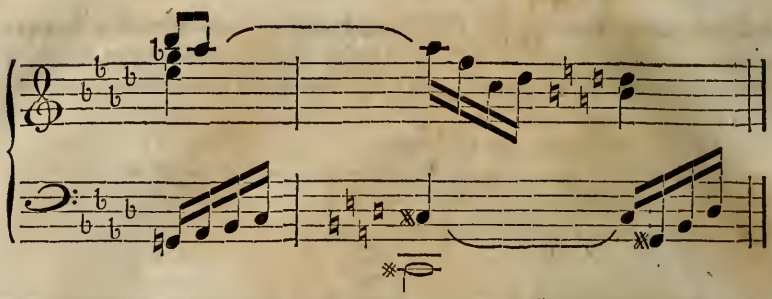


von C= nach H=Moll, ohne erst nach der Strenge das f des zweiten Accordes in eis zu verwandeln; daher geht Dussek mit his, dis, fis, a ohne Umnennung nach Des= statt Cis=Dur, u. a. m. Nicht selten würde auch die strenge Umnennung durch fern liegende Töne befremden, und auch dann geht der Zweck aller Schrift, bequemste Lesbarkeit, der Etymologie vor. So würde in vorstehendem Uebergange aus A in Es das ces des Uebergangs=Accordes befremdend erscheinen; es genügt, wenn nur der eine, Es indicirende, Ton gesehen wird, und man schreibt ungleich bequemer

obgleich, streng genommen, h, d, f, as gar nicht nach Es, sondern nach C=Moll führen müßte. — Der obige Grundsatz modificirt sich also dahin, daß die Umnennung nur dann, nur so weit hingeschrieben wird, als sie die Auffassung nicht erschwert. Man müßte noch zusetzen: auch an dem Orte, wo sie am bequemsten eintritt, und nirgends anders, soll sie geschehen. Dies versteht sich im Allgemeinen von selbst; sie geschieht im Ausweichungs=Accorde, oder gleich nach ihm. Nur zweierlei ist dabei besonders zu bemerken. Erstens wird die etwa nöthige Abänderung der Vorzeichnung (wenn nämlich die Ausweichung für eine größere Stelle geschieht) bisweilen verspätet, bis man sich erst in der neuen Tonart sicher angelangt fühlt, oder bis irgend ein Einschnitt ihre Aufzeichnung bequemer macht. So geht Beethoven z. B. aus As=Dur nach E=Dur,



und ändert nun erst die Vorzeichnung. Zweitens wird die Umnennung bisweilen in einer oder einigen Stimmen früher bequem erscheinen, als in anderen. So schreibt z. B. Dussek:



hat also im Discant noch den Dreiklang auf des, während im Baß schon der Grundton des Nonen-Accordes auf cis erscheint. Dies führt nun auf die letzte zu nehmende Rücksicht: der Tonwechsel muß so geschehen, daß der faßliche Zusammenhang und Vortrag der einzelnen Stimmen nicht ohne Noth gestört werde; obwohl — kann man zusetzen — besser eine einzelne Stimme, als das Ganze erschwert wird. Diese Rücksicht gebührt besonders den Singstimmen, da deren Tonfolge durch kein mechanisches Hülfsmittel, sondern blos durch die sichere Vorstellung des Tonzusammenhanges gelenkt wird. Wenn daher z. B. Mozart in seinem Requiem im Oro supplex den Baß nach vollständigem A-Moll-Dreiklange mit es eintreten läßt, statt erst dis und dann es zu nehmen, so könnte dieser Ton manchem Sänger befremdend seyn, wenn ihn nicht die Orchesterbegleitung hinlänglich leitete und die ganze Stelle sich nun ruhiger darstellte, als mit enharmonischer Umnennung. Bei Spohr finden sich aus Rücksicht auf die Bequemlichkeit der einzelnen Stimmen sogar Sätze von mehreren Tacten, in denen einige Stimmen in der einen, andere in der anderen von zwei enharmonischen Tonarten fortgehen, also Kreuze und Bee in verschiedenen Stimmen gleichzeitig vorgezeichnet werden. — Auch einige Orchesterinstrumente fordern solche Berücksichtigung, wenn ihnen nämlich gewisse Töne oder Gänge in einer b-Tonart bequemer oder gewohnter sind, als in einer Kreuz-Tonart, und umgekehrt. Das nächste Beispiel giebt der allen Hornisten bequeme Ton b. Wollte man dem Horne in irgend einer Verbindung ais geben, so würde dies sie befremden; man schreibt also b dafür hin, wenn gleich die Harmonie ein ais verlangen sollte. Was hier an einem einzelnen Tone des Horns gezeigt ist, gilt von ganzen Passagen und Sätzen, besonders von solchen Blasinstrumenten, die in irgend eine bestimmte b- oder Kreuz-Tonart gestimmt sind, z. B. von den b-Clarinetten. Es könnte wohl der Fall eintreten, daß man in einem Tonstücke, zu dem b-Clarinetten nöthig wären, auf irgend einem Puncte Cis- oder Fis-Dur berührte; hier würde man die Clarinetten in Des- oder Ges-Dur blasen lassen, das heißt, ihre Noten kämen in Es- oder As-Dur, mit drei oder vier b zu stehen, während dieselben Sätze in Cis oder Fis mit 7 oder 8 Kreuzen (für diese Clarinettenart nämlich) fast unausführbar zu nennen wären. Das Nähere in den, die einzelnen Instrumente betreffenden Artikeln. ABM.

Enkomiastisch, wörtlich: lobrednerisch (von ἐγκωμιάζω — ich lobpreise), ward von den alten Griechen schon und wird bisweilen auch jetzt noch derjenige Styl genannt, dessen man sich bei den Lobgesängen bedient. S. Melopöie.

Enno, Sebastian, ein italienischer Contrapunctist aus der Mitte des 17ten Jahrhunderts, ist merkwürdig als der älteste, in dessen Com-

positionen man die Ausdrücke adasio (für adagio), affettuoso, presto, da Capo se piace und allegro findet. „Ariose Cantate, libro secondo" ist jedoch das einzige Werk, welches man noch von ihm hat. Dasselbe erschien 1655 zu Venedig.

Enoplion, s. Embaterion.

Ensemble (franz.) — zugleich, insgesammt, das Ganze, ohne Rücksicht auf die einzelnen Theile. Wenn bei Beurtheilung eines schönen Kunstwerks nur die Wirkung berücksichtigt wird, die das Ganze als solches auf den Beobachter (Hörer oder Schauer) macht, so pflegt man das Ensemble so oder so beschaffen oder beobachtet zu nennen. So bildet z. B. ein Verein von practischen Musikern ein gutes Ensemble, wenn diese einzeln nach ihrer Persönlichkeit und ihren Vorzügen so verhältnißmäßig zu einander passen, daß ihre gemeinschaftliche Leistung einen guten Eindruck macht, ein wirklich vollkommenes Ganze bildet, — wenn sie also gut eingespielt sind; und bei einem Tonstücke ist das Ensemble gut oder zweckmäßig beobachtet, wenn es bei seinem Gesammt-Vortrage einen guten Effect, einen tiefen Eindruck auf die Zuhörer macht, entweder vermöge des darin herrschenden Geistes, oder der gebrauchten Harmonien, oder der Art und Weise der Stimmenvereinigung, oder aus irgend einem anderen Grunde. Dabei können nun aber sowohl die einzelnen Mitglieder jener Gesellschaft als die einzelnen Stimmen dieses Musikstücks für sich allein, auch in rein artistischer Hinsicht, Fehler mancherlei Art haben, und dies in dem Maaße, daß sich von dem Einzelnen gar kein Schluß ziehen läßt auf das Ganze; das Ensemble bleibt immer vortrefflich, so lange die Wirkung des Ganzen im Vereine eine vortreffliche genannt werden darf.— In der Musik kommt das Wort E. auch in einer noch weiter abgeleiteten Bedeutung vor. Man spricht von Ensemblestücken, Ensemble's (franz. Morceaux d'ensemble), und versteht darunter solche mehrstimmige Tonstücke, die zwar von einem Vereine verschiedener Musiker im Ganzen vorgetragen werden, deren Hauptstimmen dabei aber immer eine gewisse Selbstständigkeit behalten, wie z. B. in Opern und Oratorien die Quintette und Finale's, überhaupt alle mehr als blos vierstimmig dialogisirten Gesangstücke. Chöre, in welchen die Stimmen zu einem und demselben Character zusammenstimmen, in denen die verschiedenen Stimmen gewissermaßen zusammen eine einzige Individualität ausmachen, und Tonstücke von nur zwei oder drei selbstständigen Hauptstimmen pflegt man gewöhnlich nicht Ensemblestücke zu nennen. Ueber die vielbesprochene Frage, ob solche Ensemble's einen wesentlichen Theil der Concerte ausmachen dürfen? handelt beiläufig auch der Art. Concert.

Enslin, Philipp, in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts Capellmeister zu Wetzlar, war ein guter Clavierspieler und beliebter Componist für sein Instrument. Er schrieb mehrere Sonaten, Variationen, Rondo's u. dergl. für Clavier mit und ohne Begleitung; auch einige Clavierquartette; besonders aber viele Lieder, unter denen sich namentlich die Freimaurergesänge einer großen Theilnahme zu erfreuen hatten.

Enthusiasmus (von εν — in, und θεος — Gott, in Gott), ist eigentlich derjenige Zustand, wo gleichsam etwas Göttliches in dem Menschen sich wirksam zeigt, so daß dadurch die menschlichen Kräfte zu höherer Thätigkeit angeregt werden, mithin eben das, was man gewöhnlich Begeisterung nennt. In der Musik jedoch trennen wir beide Begriffe, wie auch schon unter dem, hier zuvor zu vergleichenden, Artikel Begeisterung gesagt worden ist, und theilen jenen, den Enthusiasmus, dem

Zuhörer oder Liebhaber der Musik zu, während diese, die Begeisterung, Eigenthum des wirklichen Künstlers bleibt. Unter Enthusiasmus verstehen wir nämlich insbesondere ein leidenschaftliches Eingenommenseyn für eine Sache, ein aufrichtiges, inniges Hingeben derselben und Hangen daran mit ganzer Seele, — und dies ist nicht genug für den begeisterten Künstler, der da wirklich schafft in der Kunst, während der enthusiastisch dafür eingenommene Freund und Zuhörer mit Liebe das Geschaffte empfängt, mit Leidenschaftlichkeit gleichsam sich dem dargebotenen Genusse hingiebt oder überläßt. Wir müssen, sobald von Tonkunst die Rede ist, einen solchen Unterschied zwischen Enthusiasmus und Begeisterung machen, weil jenem zuweilen auch eine schlimme Nebenbedeutung beigelegt wird, die in manchen Fällen wohl auf den sogenannten Musikliebhaber, niemals aber auf den eigentlichen Künstler Bezug haben oder Anwendung finden darf. Auch Schwärmer nämlich pflegt man Enthusiasten zu nennen; Schwärmerei jedoch muß aus der Werkstätte der Kunst stets weit entfernt bleiben, so sehr sie auch zuweilen bei dem Genusse oder bei dem Anschauen eines Kunstwerks ihr Spiel treiben mag. In dem bessern Sinne des Worts kann man freilich alle wahrhafte und schöne Künstler Enthusiasten nennen, und wenn Ovid sagt: „Est Deus in nobis, agitante calescimus illo“ (In uns waltet ein Gott, durch ihn erwärmt uns die Seele), so redet er von nichts Anderem, als von edlem Enthusiasmus, der hehren Begeisterung, die jedes wahren Künstlers sich bemächtigt; allein da nicht immer das Wort in seinem bessern Sinne gebraucht wird, so erscheint hier um so mehr eine Trennung jener beiden Begriffe nothwendig, als in der Kunst die schicklichste Gelegenheit sich dazu darbietet. Das Weitere unter dem Artikel Begeisterung.

Entragues, Gräfin d', s. Dem. Huberty.

Entrata (ital.) oder Intrade, Eingang, Vorspiel; s. Introduction.

Entr'acte, ist in der Musik ein Instrumentalstück in Form einer kleinen Sinfonie oder Ouverture, das zwischen den Acten eines Schauspiels oder einer Oper vorgetragen wird, und Bezug auf dieselben haben soll. In Frankreich verfertigten sonst die Componisten die Entr'acts ihrer Opern selbst. Indessen mag die gute Sache einer minder guten Platz gemacht haben. Unsere Musikalienverzeichnisse reden fast wenig noch vom Entr'acte, und in den Theatern wählt man jedes beliebige, das erste das beste, Tonstück dazu. G.

Die Entr'acts der Opern, wovon oben die Rede ist, sind ganz zweckwidrig; sie stören nur, statt die Aufmerksamkeit zu steigern, oder wenigstens doch zu erhalten, da die Musik der Oper selbst schon meistens erschöpfend genug, und auch für das Ohr des Publicums wohl einige Erholung rathsam ist. Daß die Entr'acts zwischen den Aufzügen der Schauspiele jetzt selten zweckmäßig und von characteristischer Bedeutung sind, davon trägt wohl mehr die gewöhnliche Unruhe und wenige Aufmerksamkeit des Publicums während derselben, als die Orchester-Direction und hinreichende Auswahl von passenden Tonstücken die Schuld. d. Red.

Entrée (franz.), Eingang, auch Einleitung; wird in der Musik jedoch nicht in dem Sinne von Introduction oder eines wirklich einleitenden Instrumentalsatzes gebraucht, sondern man versteht darunter meistens den ersten Satz eines Ballets, der Aehnlichkeit mit dem ersten Allegro einer Sinfonie hat, und dann ferner auch ein kleines marschartiges einzelnes

Tonstück von mäßig langsamer Bewegung im 4/4 Tacte, welches gewöhnlich aus zwei Reprisen besteht, und um seines ernsthaften Characters willen einen ziemlich kräftigen Vortrag erfordert. Jetzt sind dergleichen kleine Tonstücke, die man früher häufig zu Aufzügen und ähnlichen Zwecken anwandte, nicht mehr gebräuchlich; dagegen aber hat man bei der Sinfonie, zuweilen auch bei dem Concerte einen kurzen Einleitungssatz von ernsthaftem Character und langsamer Bewegung, aber von willkührlicher Tactart und ohne Reprisen eingeführt, den man ohne Widerspruch auch die Entrée der Sinfonie oder des Concerts nennen kann. — Bei den Franzosen heißt E. ferner der Eintrittspunct einer jeden Stimme (s. Eintreten). — In einem andern Sinne versteht man unter E. endlich auch den Eintritt oder Zugang zu einer musikalischen oder theatralischen Aufführung. Daher die Redensarten: „freie Entrée", „theure oder wohlfeile Entrée", „die Entrée kostet so und so viel", u. s. w.

Ephesien oder Ephesische Spiele, auch Artemisien genannt, waren Feste der alten Griechen, welche in Ephesus in Kleinasien zu Ehren der Diana gefeiert wurden, und bei denen auch musikalische Wettstreite vorkamen. Zur Zeit des Kaisers Vespasian traten die Barbilleen (s. d.) an ihre Stelle.

Ephraem, aus Edessa in Syrien gebürtig, war um 370 Diaconus daselbst, und soll nach Theodoret's und Nicephor's Behauptung die harmonische Modulation erfunden haben. Einige Historiker, worunter auch der Cardinal Bona, glauben, es sey dies so zu verstehen, daß er mit den Melodien der alten Griechen die christlichen Kirchengesänge bereichert und besondere Gesangszeichen oder Noten erfunden habe, mit welchen dieselben aufgeschrieben wurden. Indessen läßt die Geschichte noch immer in Ungewißheit über das, was E. für die Musikverbesserung that, so viel und wichtig es auch in Rücksicht auf seine Zeit gewesen seyn mag.

Epi, eine griechische Präposition, heißt über, und ward von den Griechen zuweilen bei den aufwärts abgezählten Intervallen statt des Beiworts hyper gebraucht. So hieß z. B. die Oberterz Epiditonos statt Hyperditonos.

Epicedion (griechisch), ein Leichengedicht, oder ein Trauergesang zum Lobe eines Verstorbenen.

Epicur. Unter den vielen verloren gegangenen Schriften dieses berühmten altgriechischen Philosophen, der 342 v. Chr. zu Gargettus bei Athen geboren wurde, seine jüngeren Jahre zu Samos, Kolophon und Mitylenä zubrachte, und erst in seinem 36sten Jahre nach Athen kam, wo er eine besondere philosophische Schule errichtete, und in seinem 73sten Jahre starb, dessen weitere Geschichte indeß nicht hieher gehört, befand sich nach des Laertius (lib. X sect. 28) Erzählung auch eine wichtige Abhandlung über die Musik, nach der man aber bis jetzt vergebens gesucht hat. Einer immer allgemeiner gewordenen Mißdeutung der Lehre dieses Philosophen zufolge, versteht man unter Epicureer gewöhnlich einen Menschen, der dem Sinnengenuß, besonders dem feinen, huldigt; und in Beziehung auf Musik insbesondere einen solchen, der nichts weiter als nur Ohrenkitzel von der Kunst verlangt.

Epigonion, s. den folgenden Artikel.

Epigonus (von Einigen auch Epigonius geschrieben), war ein berühmter Musiker des alten Griechenlands, geb. zu Ambraccia in Epirus, und lange Zeit zu Sicyon wohnhaft, wo er ein Instrument mit 40 Sai-

ten erfand, welches er nach seinen Namen Epigonum oder griech. Epigonion nannte. Ueber seine Lebenszeit hat sich nichts Bestimmtes ermitteln lassen, daher ist es auch nicht gewiß, ob er wirklich der Erste war, wie Walther und Laborde behaupten, der ein Saiteninstrument mit der bloßen Hand und nicht mit dem Plectrum (Walther sagt Bogen) spielte. Jedenfalls müßte er dann sehr früh gelebt haben, und auf der anderen Seite wieder die Behauptung an Unwahrscheinlichkeit gewinnen, daß er auch mehrere gelehrte musikalische Werke verfaßt habe. Bekannt ist wenigstens von diesen keins. Von den 40 Saiten seines genannten Instruments hatte nicht eine jede ihren eigenen Ton, sondern es waren mehrere davon im Einklange gestimmt. Ueber die sonstige Einrichtung desselben schweigt die Geschichte. 48.

Epilenion, ein Singetanz, den die Griechen beim Keltern des Weins zu Ehren des Bacchus aufzuführen pflegten.

Epimylion hieß bei den Griechen ein Müllerlied, oder ein Lied, dessen Wortinhalt besonderen Bezug auf das Gewerbe der Müller hatte, und daher hauptsächlich nur von diesen gesungen zu werden pflegte.

Epine, Margarethe de l', s. Pepusch.

Epinette, franz. Name des Spinett, s. dies.

Epinicion, ein Siegeslied, womit die alten Griechen den Triumph der Preisgewinner bei den Wettstreiten feierten.

Epiodium, dasselbe was Epicedion.

Epipompevtica, Festlieder, oder Lieder und Gesänge bei feierlichen Aufzügen, s. Aufzug.

Epiproslambanomenos, wörtlich: der über Proslambanomenos liegende Ton; es war dies der tiefste Ton des ganzen griechischen Tonsystems, dem unser tiefes G entspricht. Vergl. auch Griechische Musik.

Epistomium, s. Sperrventil.

Epistrophe — Rückkehr, Wiederkehr; ist die Wiederholung der Schlußmelodie des ersten Satzes am Ende anderer Sätze, wie dies häufig in Concerten und Rondo's vorkommt.

Episynaphe, in der griechischen Musik die Verbindung dreier nach einander folgender Tetrachorde, wie z. B. die Folge der Tetrachorde Hypaton, Meson und Synemmenon.

Epithalamion (griech.), ein Hochzeitlied. In früheren Zeiten wurden am Abend vor dem Hochzeitstage den Neuzuvermählenden dergleichen Lieder als Glückwünsche abgesungen, und nicht blos von einzelnen Freunden, sondern von den meisten Gemeindemitgliedern. Es ward dies als eine Ehrenbezeugung angesehen, die man dem jungen Paare schuldig sey. Die neuere Zeit hat solchen Brauch ganz vergessen gemacht.

Epitritos, s. Proportion.

Epode (griech. Epodos), bei dem Chorgesang der Alten die letzte Abtheilung, welche gesungen wurde, wenn der Chor nach Strophe und Antistrophe auf seinen eigentlichen Platz zurückgekommen war, also gleichsam Nachgesang, Finale. Dieser Epodos hatte sein eigenes Sylbenmaaß und eine willkührliche Anzahl von Versen. Vergl. Strophe. Die poetische Bedeutung von E. gehört nicht hieher.

Epogdous hieß bei den Alten das Intervallen-Verhältniß, bei welchem die größere Zahl (Nenner) die kleinere (Zähler) einmal und dann

noch den achten Theil derselben in sich faßt, wie z. B. bei dem Verhältnisse des großen ganzen Tones 9:8. S. Proportion.

Epp, Friedrich, Sohn eines Schullehrers zu Neuenheim bei Heidelberg, wurde geb. 1747, und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater. Armuth nöthigte ihn Militair zu werden. Als solcher sang er öfters in dem Musikchore der Garnisonskirche zu Mannheim, wo seine ausnehmend schöne Stimme dem Hoffänger Franz Hartig so sehr gefiel, daß derselbe sich entschloß, ihm weiteren Unterricht zu geben, und endlich ihn beredete, das Militär zu verlassen und sich dem Theater zu widmen. Dies geschah 1777; er ward als Tenorist bei der Oper zu Mannheim angestellt, und durch Talent und Fleiß bald ein Liebling des dortigen Publikums. 1780 schon sang er alle ersten Parthien, und 1797 erhielt er ein überaus vortheilhaftes Engagement am Theater zu Stuttgart. Von seiner etwas eckigen Action abgesehen, soll unter anderen seine Darstellung des Belmonte in Mozart's „Entführung" das Schönste gewesen seyn, was man zu seiner Zeit habe hören können. Um sich von einer Gemüthskrankheit zu heilen, ging er 1801 wieder nach Mannheim zurück, starb aber hier schon 1802 in tiefer Melancholie.

Eppinger, Heinrich, eigentlich nichts mehr als Dilettant, aber vor 30 Jahren einer der vorzüglichsten Violinvirtuosen und durchbildetsten Musiker. Er lebte zu Wien, war ein Schüler Zißler's, und besonders ausgezeichnet als Quartettspieler. Von 1796 an sind auch mehrere Compositionen, namentlich viele Variationen für Violine von ihm erschienen, die eben so sehr seine Fertigkeit und Gewandtheit im practischen Spiele als sein Talent in der Erfindung bekunden, obgleich sonst keinen Anspruch auf großen Kunstwerth machen.

Eppinger, Joachim, wegen seiner außerordentlichen Geschicklichkeit in der Mechanik gewöhnlich nur der zweite Vaucanson genannt, war eines Bauern Sohn aus Baiern, und übte sein Talent zuerst an hölzernen Uhren. Die Bekanntschaft mit dem Instrumentenmacher Stein in Augsburg, wo er sich 1760 als Uhrmacher etablirte, trug viel zu seiner ferneren Ausbildung bei. 1764 verfertigte er ein selbstspielendes Orgelwerk; 1768 ein dergleichen Clavier, das, durch ein Uhrwerk in Bewegung gesetzt, mehrere Stücke von Ph. J. Bach und Seyfert mit größter Präcision vortrug; und 1769 den wahrhaft berühmt gewordenen Pan, ein Automat (s. d.), Pan vorstellend, der an einen Baum gelehnt auf seiner Pfeife von 9 Röhren verschiedene Pastorellen mit richtigster Intonation, strengster Beobachtung des Forte und Piano, staccato, ligato, etc. spielte. Die damalige Königin von Frankreich, welche 1770 als Braut durch Augsburg reiste, schenkte ihm in Folge dessen eine goldene Medaille. Hiernächst bauete er noch mehrere Vogelhäuser mit kleinen Kanarienvögeln darin, die vermittelst eines Uhrwerks in natürlichster Weise sangen und schrieen. Er st. 1772.

Erard, Gebrüder, Besitzer der berühmten Instrumentenfabrik in Paris, durch welche schon mancher fremde Künstler, wie z. B. auch Boieldieu, sein Glück dort machte, sind geborne Deutsche und gründeten ihr Haus in Paris 1777. Sie sind die Ersten, welche das Pianoforte dort allgemein einführten; und lange Zeit behielten ihre Instrumente den Vorzug vor den meisten in Frankreich verfertigten. Uebertrafen in neuerer Zeit vielleicht manche Instrumentenmacher ihre Kunst, so ist nicht zu vergessen, daß diese nur sorglos von da weiter fortzuarbeiten brauchte, wo die Gebr. E. aufgehört hatten. Zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts wandte sich

der jüngere Bruder nach London und gründete daselbst eine zweite Fabrik; Sebastian, der ältere, blieb in Paris, wo er im April 1826 starb. Ein namhaftes Verdienst erwarb sich dieser auch um die Harfe, der er ihre jetzige Gestalt gab, und in deren Bau er bis an seinen Tod jedem anderen Instrumentenmacher wenigstens das Gleichgewicht hielt, wenn nicht vorragte, was um so mehr bei seiner Schätzung in Anschlag gebracht werden muß, als er auch darin ohne allen Vorgänger jedem Anderen mit festen Schritten und auch auf gut gelegtem Boden vorangegangen war.

Erato, eine Muse, des Jupiter und der Mnemosyne Tochter, hat ihren Namen von ἔρως — die Liebe, weil sie, nach Ovid, durch ihre zärtlichen Lieder das Herz der sprödesten Mädchen rührte. Nach Apollon. III, 1. soll sie die Kunst zu tanzen erfunden haben, und die Mythe schreibt ihr auch die Erfindung der Hymnen zu. Viel hat sie mit Terpsichore gemein, dieselben Attribute, dasselbe Gewand, öfters auch eine Kithara und das Plectrum, oder eine Rohrflöte in der Hand. Eines von den Herkulanischen Gemälden stellt sie auch mit einem Barbiton dar.

Eratosthenes, geb. zu Cyrene 275 v. Chr., studirte unter Lysanias und Kallimachus zu Athen, und ward vom Könige Ptolemäus Evergetos als Bibliothekar nach Alexandrien berufen, wo er in seinem 81sten Jahre aus Schmerz über den Verlust seines Gesichts selbst sich dem Hungertode übergab. In den „Katasterismen" (Sternbildern, vom Insp. Schaubach 1798 in's Deutsche übersetzt), das einzige übrig gebliebene von seinen vielen Werken, schreibt er auch über Musik, namentlich über die Beschaffenheit der alten Lyra. Ein besonderes Werk über Musik ist verloren gegangen. 48.

Erbach oder Erbacher, Christian, ein Componist aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts, geboren zu Algesheim, war Anfangs (um 1600) Marcus Fuggers Organist zu Augsburg, dann an der Domkirche und zuletzt (um 1628) Mitglied des großen Raths daselbst. Von seiner bewunderungswürdigen Fruchtbarkeit zeugt eine lange Reihe von Compositionen, von denen noch jetzt sehr viele in der Domcapelle zu Augsburg aufbewahrt werden. Von den gedruckten darunter sind nur einige Sammlungen vier-, fünf- und achtstimmiger Kirchengesänge bekannt, die in den Jahren von 1600 bis 1611 erschienen.

Erbach, Georg Eginhard, Graf zu, geb. 1764, nur Dilettant, aber ein Mann von angebornem ächt musikal. Sinne und tiefer Empfindung, als edler Beförderer der Kunst, die empor zu heben er keine Opfer und Mühen scheute, des ewigen Andenkens würdig; bildete sich unter Schröder's Leitung zu einem fertigen Violinisten; stiftete unter den größten Anstrengungen ein Liebhaber-Concert, und starb am 11. Septbr. 1801 auf eine höchst merkwürdige Weise: — in einem Concerte zu Michelstadt spielte er das erste Allegro einer Haydn'schen Sinfonie mit einer ganz ungewöhnlichen Theilnahme und Wärme, gerührt davon gingen mehrere seiner Freunde auf ihn zu, um bewunderungsvoll ihm zu danken, er aber sank ohne Laut todt zur Erde, — die zu große Aufregung seines Gefühls hatte einen Schlagfluß zur Folge gehabt.

Erfurt, Carl, Clavierlehrer in Magdeburg, geb. 1807, bildete sich hauptsächlich unter Mühling's Leitung zu einem gründlichen Musiker. Um die Musik-Cultur in Magdeburg hat er sich schon auf mannigfache Weise thätig verdient gemacht. Seiner Gründlichkeit wegen ist sein Unterricht gesucht, und der Fleiß, den er darauf verwendet, bleibt selten ohne Er-

folg. Als Componist erscheint er zwar erst als Anfänger, aber die 10 bis 12 Werke (Variationen, Rondo's u. s. w.), welche er herausgab, zeugen von viel Geschick, guter Clavierfertigkeit und einem lobenswerthen Zusammenstellungstalente. Sie sind gehaltreicher als manche viel geltender neuer Componisten, und werden jungen Pianofortespielern Freude und Nutzen bringen. Viele Schwierigkeiten in der Ausführung enthalten sie nicht; aber sie wollen mit Grazie vorgetragen seyn, und sind daher, namentlich für den Unterricht, sehr empfehlenswerth.

Eremita, Giulio, ein Componist des 16ten Jahrhunderts, war Organist zu Ferrara, und wegen seiner Kunst berühmt. Von seinen Compositionen sind nur noch einige Bücher Madrigalen bekannt, welche nach seinem Tode um 1600 zu Antwerpen gedruckt wurden.

Erhaben und Erhabenheit. Wörtlich genommen ist Alles erhaben, was sich über Anderes und zugleich auch den Beobachter, in seiner Vorstellung und Empfindung, erhebt; es muß also eine gewisse auszeichnende und Achtung gebietende Größe an dem Erhabenen wahrgenommen werden, um es wirklich als solches bezeichnen zu können. Diese Größe kann nun aber entweder extensiv oder intensiv seyn, und es kann daher ein Gegenstand entweder extensiv oder intensiv erhaben seyn. Das extensiv Erhabene nennen nach Kant einige Aesthetiker auch das mathematische, und das intensiv Erhabene das dynamische. Allein so lange sich die Mathematik auch mit den intensiven Größen beschäftigt, ist eine solche distinctive Bezeichnungsweise durchaus nicht zulässig. Nicht blos an den himmelhohen Alpen und weiten Meeresspiegeln, an Pyramiden und Phidias-Colossen können wir das Erhabene finden; es liegt auch in der menschlichen Natur, und hier erscheint es nicht etwa erst durch Handlungen einer ungeheuern Willenskraft, oder durch äußere Königl. Pracht, welche nach dem sonst für Schönheit sehr empfänglichen Burke (v. Erhab. u. Schön. pag. 124) eine Quelle des Erhabenen ist: der einfach natürliche Mensch selbst vermag alle Wirkungen des Erhabenen hervorzubringen auf einen rein lebendigen Sinn. — Besser ließe sich das E. schon eintheilen in das körperliche und geistige; doch auch nicht völlig erschöpfend; da das geistig E. allerdings zwar mit dem intensiven zusammenfällt, in der körperlichen Welt aber auch ein intensiv Erhabenes anerkannt werden muß, wie z. B. ein Vulcan, Seesturm u. dergl. m. Behalten wir daher unsere erste Eintheilung bei, und verstehen unter extensiv Erhabenem die Größe der räumlichen oder zeitlichen Ausdehnung, und unter intensiv Erhabenem die Größe der Kraft. Eine theoretische Reflexion auf den Begriff dieser verschiedenen Größen führt uns der Idee des Erhabenen (auch in der Musik) noch näher. Etwas Großes muß es seyn, was erhaben heißen soll; groß in sich, in seiner Kraft, oder groß im Raume, in seiner Gestalt. So ist denn unstreitig das Ideale, das Unendliche selbst das Erhabenste, was alle Natur in der Idee überwältigt; das Ewige, das Heilige, das Göttliche, das absolut Ueberirdische in allen seinen Beziehungen auf die endliche Welt. Nur mit kräftigem Bewußtseyn denke man sich diese Idee, und man hat das Gefühl des Erhabenen in seiner ursprünglichsten Reinheit, das in der Natur oder Kunst aber, oder auch nur in der Vorstellung, durch Alles, durch jede Größe erweckt wird, die — nicht nach mathematischer, sondern nach ästhetischer Schätzung — imposant auf den Schauer oder Hörer wirkt, d. h. seinen endlichen Geist in ein Erstaunen setzt, in dem er sich selbst zu verlieren anfängt, bis zur Ahnung des Unendlichen wenigstens gelangt, mit einem Maaßstabe

mißt, für welchen die ganze Welt selbst zu klein ist. Ein erhabener Gegenstand hat meist etwas Abstoßendes und Anziehendes zugleich; bewirkt kein völlig reines, sondern ein mit etwas Unlust vermischtes Lustgefühl, das aber eben durch diese Beimischung desto größer wird; — und dieses ist sein schönstes und sicherstes Zeichen zugleich, das auf der anderen Seite wieder Grund wird, daß immer ein höherer Grad von Geistesbildung dazu gehört, das E. mit Wohlgefallen zu betrachten. In der Kunst (s. d.) für sich betrachtet erscheint das E. immer nur als eine Eigenschaft und besondere Gattung des Schönen (s. d.). Dem strengen Begriffe nach braucht das Schöne im Allgemeinen noch nicht erhaben und das Erhabene nicht immer schön zu seyn. Auch die unförmliche, ungeheure Größe ist erhaben, aber nicht schön. So wie aber auf dem Gebiete der Kunst überhaupt nichts Unförmliches statt haben kann, so kann hier auch nichts Erhabenes ohne Schönheit zugleich gebildet werden, wohl aber etwas Schönes ohne Erhabenheit, denn die Schönheit ist Ziel der Kunst ohne Rücksicht auf ihre Gestalt, ob erhaben (männlich) oder naiv (weiblich). Daraus kann nun auch leicht ein unwiderlegbarer Beweis für den weit höheren Werth des intensiv (geistig oder kraftvoll) E. vor dem blos extensiven (körperlichen oder mathematischen) gezogen werden. Reflectirende Selbstbeschauung vereint sich nicht mit Grazie und Naivität, die wenig wissen von ihrer Allmacht; aber gerade in jener Selbstbeschauung, wenn die Schönheit in ihrer ganzen Kraft unmittelbar aus den Tiefen des Bewußtseyns hervordringt, ersteht auch in der Kunst das Erhabene; es ruht mehr in als außer dem Menschen, ist mehr sub- als objectiv: nicht das stürmende Meer, sondern der unendliche Geist, dessen Körperblick darüber schwebt, ist erhaben, und das Auge, in welchem sich die Welt spiegelt, ist erhabener als die Welt selbst. Mit dem Erschütternden, Furchtbaren und Schrecklichen steht das Erhabene hier in sofern in einiger Verbindung, als dadurch, durch das Erschütternde, die Empfänglichkeit für das Erhabene geweckt und gestärkt werden kann. Eben so ist es hier, in der Kunst, auch nie ohne den Reiz des Wunderbaren, und spielt es stets über in das Gebiet des Feierlichen, Prächtigen und Edlen, in dem es seine schönste Vereinigung feiert mit dem vollendet Schönen. — Die Wichtigkeit des Gegenstandes machte es nöthig, diese Analyse des Erhabenen im Allgemeinen, in der Natur sowohl als in der Kunst, voranzuschicken, um für die — darnach nun bald gemachte — Anwendung der niedergelegten Grundsätze auf die Tonkunst insbesondere einen desto sicherern Boden zu gewinnen. — Hier finden wir denn das extensiv und intensiv Erhabene immer mit einander vereint, in einander verschmolzen (d. h. wenn überhaupt in der Musik von einer Aeußerlichkeit ihrer Theile geredet werden darf). Wie überall, in der Kunst im Allgemeinen sowohl als in der Natur, wird auch hier, in der Tonkunst insbesondere, die Wirkung des Erhabenen nur hervorgebracht durch große und großartige Formen, die sich gestalten in einer prächtigen Fülle der Harmonie und in einem pathetischen Rhythmus, die, um den Character der allein erhabenen männlichen Schöne zu bewahren, alle bunt-naiven Verzierungen, und wären sie noch so graziös und bezaubernd, als ein geschlechtsfremdes Eigenthum aus ihrem Gebiete verbannen, und nur durch schöne Einfachheit in Anlage und Ausführung, welche allein durch kräftige Massen zu imponiren sucht, sich auszeichnen. So finden wir es denn auch in vielen größeren Kirchensachen gediegener Meister, und um so mehr hauptsächlich hier, da es — wie bemerkt — gern in das Feierliche und Prächtige übergeht. Welche Erhabenheit zu seiner eigenen Verschönerung z. B. trägt die Einleitung zu Händel's

„Messias", das „Halleluja", der Chor „Wunderbar, Herrlichkeit!", der Chor „Gott Israels" in desselben „Samson", in Schneider's „Pharao" der Chor „Mein Mund entheil'ge seinen Namen nicht", und manch' anderes ähnliches Tonstück an sich! — Die erhabenste Einfachheit ist es, die hier wirkt, die concentrirte Tonmasse, die mit ihrem ersten Erscheinen zwar fast erschüttert, aber gerade dadurch den Hörer für das erhabene Gefühl empfänglich macht, das sie alsbald in ihm erregt und in ihrer schönen Folge immer mehr zu dem hohen Grade der innersten himmlischen Lust steigert, den mit Worten zu beschreiben ein unglücklicher Versuch wäre. In allen diesen speciell angeführten Fällen ist das intensiv Erhabene, die Größe der Kraft der Musik, das vorherrschende; das extensiv E., die Form der harmonischen Verarbeitung des kräftigen Stoffes, erscheint nur untergeordnet. Niemand denkt dabei an eine künstliche Combination der Töne, obschon dieselbe vorhanden ist, sondern es fühlt ein Jeder nur die Wirkung des Ganzen. Anders verhält es sich z. B. bei Seb. Bach's achtstimmigen Motetten, den großartigen Fugen von Händel u. A., wo der bloße Sinn des Hörens die volle Gewalt der Harmonie und die Verkettung der Rhythmen nicht in einer und derselben Anschauung zusammenfassen kann, wo es mehr die wunderbaren Tonverwebungen und tiefen Combinationen sind, welche zum Staunen hinreißen, als die magisch wirkende Kraft und Fülle der Harmonie. Hier ist die extensive Erhabenheit die vorherrschende. Ueberhaupt läßt sich annehmen, daß in allen größeren Werken des Kontrapunkts die extensive, in allen anderen der sogenannt reinen Kunst aber die intensive Erhabenheit es ist, welche oft wunderbar wirkt; dort aber hauptsächlich nur auf den geistig Durchbildeten (Tongelehrten), hier jedoch auf Jedermann, in dessen Brust ein fühlend Herz schlägt. Also auch in der Musik überragt der Werth des intensiv Erhabenen bedeutend den des extensiven. Doch geht das Erhabene in seiner Idee schon über alle Wirklichkeit hinaus, und fließt der Glaube an religiöse Wunder aus derselben Quelle, aus welcher unsere Aesthetik das Gefühl des Erhabenen überhaupt ableitet, so wird es auch in der Musik erst seine vollkommenste Gestalt und Kraft erreichen, wenn es sein Endliches und Wirkliches gleichsam an ein Unendliches und Göttliches anknüpft, und so sich in den Schein des Wunderbaren hüllt. Daher kennen wir denn auch keine erhabnere Musik als bei der Stelle „und es ward Licht" nach „Und Gott sprach ꝛc." in Haydn's „Schöpfung." Ein Wunder war Gottes Schaffen des schönsten Gutes, des Lichts der Erde; welch' wunderbaren Zauber verbreitet auch hier die Musik um sich! — Hayd'n, davon tief ergriffen, rief einst selbst bei dieser Stelle laut: „das kommt nicht von mir, das kommt von oben!" — Die Musik zu der Kerkerscene in Beethoven's „Fidelio" haben Einige auch wohl schon eine erhabene genannt. Es kann dies nur in dem Sinne des Schauerlich- oder Grauenvoll-Erhabenen gemeint seyn, welches entsteht, wenn im Rückblick auf unsere eigene Kleinheit im Verhältnisse zu dem Großen, das wir als erhaben empfinden, die Reflexion ihre Richtung mehr auf uns selbst nimmt, als in einem freien und freudigen Aufschwunge zum Unendlichen übergeht, — das aber um eben dieser seiner Natur willen aus aller Kunst scheidet. Eine characteristisch-wahre, eine schöne und als solche tief ergreifende Musik ist jene, aber keine erhabene, die ohne allen melodischen Zierrath nur in festen kühnen Schritten einhergeht, sich oft in weiten Intervallensprüngen bewegt, und in ihrem Vortrage einen markigten und stark unterhaltenen Ton in einem beständig energischen Hervorheben der Accente verlangt. — Vor

Kant (Critik der Urtheilskraft) beschäftigten sich die Aesthetiker wenig besonders mit dem Erhabenen. In dem damals herrschenden Dualismus des Erhabenen und Schönen fand aber auch das Wesen der Kunst niemals eine genügende Einheit. Nur Longin hat unter den Alten in einer eigenen Schrift davon gehandelt, welche Schlosser 1781 ins Deutsche übersetzte. Von den neueren Werken, welche sich ausführlich darüber verbreiten, führen wir außer den schon genannten noch an: Dreves's „Resultate der philosophischen Vernunft über die Natur des Vergnügens, der Schönheit und des Erhabenen" (Leipz. 1793. 8); Massias „Théorie du beau et du sublime etc." (Par. 1824. 8); und für den Musiker insbesondere Michaelis „über das Erhabene in der Musik" (in dem ersten Hefte der Monatsschrift für Deutsche von 1801). Dr. Sch.

Erhaltung der Stimme, siehe Gesundheitspflege der Stimme.

Erhard, D. J. B., Besitzer einer berühmten Clavierfaiten-Fabrik in Nürnberg, in welcher unstreitig die besten Klavierfaiten verfertigt werden (s. Drathfaiten). Alle seine Saiten, von Stahl und Messing, enthalten statt der alten Verhältnisse Nr. 000 bis Nr. 10, die neuere Folge Nr. 1 bis Nr. 24. Das allgemeine Zeichen seiner Fabrik ist ein Pfeil. Ein vollständiger Bezug, für jede Mensur brauchbar, mit Stahl- und Messingsaiten, für die tieferen Töne drei- und für die höheren vielfach, kostet bei ihm ungefähr 12 Groschen oder einen Gulden rheinisch. 1795 gab er auch ein kleines Werkchen: „Kurze Anweisung zum Gebrauche eines zweckmäßigen Bezugs für Clavierinstrumente", heraus, das manchen Nutzen gestiftet haben mag, der Idee nach aber eigentlich von seinem Vater Jakob Reinhard E. herrührt, der Scheibenzieher in Nürnberg war, aber gleichfalls schon viel mit der Verfertigung von Clavierfaiten sich beschäftigte.

Erhöhung. Unser Tonsystem ruht bekanntlich auf sieben Stufen: c, d, e, f, g, a, h. Soll nun statt einer derselben der nächst darüber liegende kleine halbe Ton angegeben werden, so nennt man die Stufe (oder ihren ursprünglichen Ton) erhöht. Am deutlichsten kann diese Erhöhung auf Tasteninstrumenten wahrgenommen werden. Die Untertasten geben die sieben Stufen an: soll eine von diesen als erhöhter Ton erscheinen, so findet sich derselbe auf der nächstfolgenden höheren Taste, gleichviel ob es eine Ober- oder Untertaste ist. Die Erhöhung von c also wird auf der Obertaste zwischen c und d, die Erhöhung von d auf der Obertaste zwischen d und e angegeben, die Erhöhung von e aber auf derjenigen Untertaste, deren Ton ursprünglich f hieß, u. s. w. Die erhöhten Töne bleiben der Stufe angehörig, von der sie abgeleitet sind; sie erhalten auch von ihr den Namen, indem man dem Stufennamen die Sylbe is anhängt, mithin aus c, d u. s. w. cis, dis, eis, fis, gis, ais, his macht. Das

Erhöhungszeichen ist ein vor die Note gestelltes, od. einem Satze zu Anfang vorgezeichnetes Kreuz (♯). S. d. Art. B, Doppelkreuz und Vorzeichnung. ABM.

Erk, Ludwig, Musiklehrer am K. Seminar zu Meurs, s. Liedercomposition.

Erlach, Friedrich v., ein musikalisches Genie, von Jugend auf blind, geb. zu Berlin am 2ten August 1708, lebte um 1730 zu Eisenach und glänzte in der Musik von mehr als einer Seite. Er spielte fertig Clavier und blies so meisterlich Flöte, daß er von seinen Zeitgenossen für den größten Virtuosen darauf gehalten wurde. Ueberdies spielte er Violine, Hoboe

und Viola di Gambe; besaß ein außerordentliches Talent im Extemporiren, und war überaus fruchtbar in der Composition, alle seine Dichtungen Anderen in die Feder dictirend. So schnell er indessen in letzterer Weise arbeitete, eben so bald waren auch alle seine Compositionen vergessen, als er selbst aus dem Gebiete der Wirksamkeit ausgetreten war. Er starb zu Berlin, wohin er sich zur Kur begeben hatte, 1772. Noch erzählt man von ihm, daß er ohne irgend ein Instrument, vermittelst einer gewissen Mundbildung, den Ton des Waldhorns und der Trompete so natürlich nachmachen konnte, daß Jedermann dadurch getäuscht wurde. Gedruckt ist von seinen Compositionen unseres Wissens keine.

Erlebach, Philipp Heinrich, Schwarzburg-Rudolstädtischer Hofcapellmeister, geb. zu Essen am 25sten Juli 1657, und gestorben am 17ten April 1714, bildete sich zu Paris, weshalb auch alle seine Werke mehr in einem französischen als deutschen Style abgefaßt sind. Es bestehen dieselben in Ouverturen, Sonaten für Streichinstrumente, vielen ein- und mehrstimmigen Arien und Gesängen, einigen Cantaten für Sopran mit Viola- und Orgelbegleitung, und endlich mehreren concertirenden Orgelstücken, von denen Eckold in seinem Tabulaturbuche (1692) einige mittheilt. Die Capellmeisterstelle in Rudolstadt erhielt er 1683. Bei seinen Zeitgenossen stand er sowohl als Componist, wie als Dirigent in hohem Ansehen.

Ernemann, Moritz, fertiger Pianoforte-Virtuos u. beliebter Componist, besonders für sein Instrument, lebt seit 1833 in Breslau, war aber früher in Warschau; Weiteres ist uns von seiner Person nicht bekannt geworden. Seine Werke bestehen in ungefähr einem Duzend leichter Clavierfachen: Divertissements, Variationen, Sonatinen u. s. w., aus dem Gesichtspunkte der Kunst betrachtet nicht sehr von Bedeutung, für Dilettanten jedoch und Anfänger im Clavierspiele immer angenehme Erscheinungen, die bei angemessenem Vortrage den Zweck der Uebung und des Vergnügens nicht verfehlen. Als Virtuos soll E. bei seinem ersten Auftreten in Breslau außerordentlichen Beifall erhalten haben, der sich jedoch später, vielleicht aus zu naher Bekanntschaft mit seiner Kunst, etwas verminderte.

Erniedrigung. Wenn statt des Grundtons einer Stufe der nächst tiefere kleine Halbton genommen werden soll, so nennt man dies Erniedrigung, den Ton aber erniedrigt. Auf dem Claviere findet man die Erniedrigung auf der nächsten tieferen Taste unter dem ursprünglichen Tone, gleichviel, ob es eine Ober- oder Untertaste ist. Die Erniedrigung von e z. B. findet sich auf der Obertaste zwischen e und d, die Erniedrigung von d auf der Obertaste zwischen d und c, die Erniedrigung von c auf der sonst h genannten Untertaste. — Die erniedrigten Töne bleiben ihrer Stufe eigen und werden nach ihr benannt, indem man den Stufennamen die Sylbe es zufügt. So entsteht die Namenreihe

ces, des, ees, fes, ges, aes, hes.

Statt ees und aes ist es und as, statt hes ist b üblich geworden. — Das Zeichen der Erniedrigung ist ein b.

Erniedrigungszeichen, s. d. vorherg. Artikel, B, Doppel-b und Vorzeichnung. ABM.

Ernst, Franz Anton, geb. zu Georgenthal, einem böhmischen Städtchen an der sächsischen Grenze, 1745, war Anfangs von seinem Vater für das Studium der Rechtswissenschaft bestimmt, das er auch zu Prag absolvirte, ohne jedoch dabei die Kunst zu vernachlässigen, zu der er sich schon von Jugend auf mit unwiderstehlicher Gewalt hingezogen fühlte. Unter den

Instrumenten war es besonders die Violine, die er liebte, und die er daher auch vorzugsweise mit Fleiß übte, so daß er als Student schon viel Aufsehen mit seiner eminenten Virtuosität erregte. Von Prag nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, ward er hier als Syndikus angestellt, kam jedoch bald um seiner musikalischen Talente willen als Sekretär in die Dienste des Grafen Salm, durch den er Gelegenheit erhielt, den berühmten Lolly zu hören, dessen Bekanntschaft zuerst den Entschluß in ihm zur Reife brachte, seine bisherige Carriere zu verlassen und sich ganz der Kunst zu widmen. Der Beifall, den Lolly seinem Spiele zollte, war eine gewichtige Motive dabei. Er ging auf Reisen, kam nach Straßburg, wo er mit dem berühmten Stad zusammentraf, dessen Beispiel und Einfluß das noch in seinem Vortrage vollendete, was Lolly's Hinwirken auf reine Virtuosität übrig gelassen hatte, nämlich die schöne Grazie, die Zartheit des Tones und Fülle der Empfindung im Spiele des Adagio. Als ein vollendeter Künstler kehrte er 1773 nach Prag zurück, wo er keine Gelegenheit unbenützt ließ, seine Geschicklichkeit zum Vortheile der Kunst anzuwenden, und seinen Ruf als Virtuos wie als Componist für sein Instrument bis zu dem Grade der Höhe zu steigern und zu verbreiten, den ein erkorner Künstler von wissenschaftlicher Bildung und tiefem Genie zu erreichen im Stande ist. 1778 erhielt er den Ruf als Concertmeister nach Gotha. Er starb hier am 13ten Januar 1805. In seiner letzten Lebenszeit fand man sein Spiel etwas einförmig und trocken. Er trat daher auch schon seit 1795 nicht mehr öffentlich auf, sondern beschäftigte sich anhaltend mit dem Instrumentenbau u. dessen Verbesserung, wobei ihn seine vieljährigen practischen Erfahrungen reichlich unterstützten. Diese Beschäftigung hatte mehrere lehrreiche Aufsätze theils über specielle, theils über verwandte Gegenstände zur Folge, die er in der Leipz. allg. musik. Zeitung veröffentlichte, wie z. B. im Jahrgange 1805 Nr. 4. „Etwas über den Bau der Geige." Seine Compositionen waren zahlreich, da er fast immer nur von sich selbst öffentlich zu spielen pflegte; doch sind nur sehr wenige davon gedruckt worden, und unter diesen ward lange Zeit ein Concert in Es-Dur (zu Berlin gestochen) für das Beste gehalten, was man je von ihm gehört hatte.

Ernst, Christian Gottlob, seit 1798 Organist an der evangelischen Kirche zu Ohlau, geb. den 2ten Februar 1778 zu Silberberg, wo sein Vater Rathsdiener war, dessen Armuth nicht zuließ, daß er irgend einen andern Unterricht als den der öffentlichen Schule genießen konnte, und selbst dieser war noch sehr spärlich, da er frühzeitig das väterliche Haus verlassen und in der verschiedensten Art und Weise sein Unterkommen auf dem Lande suchen mußte. Was er daher ist, der gründliche Musiker und geschmackvolle Orgelspieler, den selbst der strenge und lobgeizige Berner in ihm schätzte, was er weiß und leistet — und dies darf nicht gering angeschlagen werden — verdankt er nur seinem unermüdeten Fleiße und seinem eigenen Nachdenken, das erst in seinem 18ten Jahre einige Stütze und Leitung fand von Seiten des Cantors Bürgel zu Landshut, wo er um seines empfohlenen Talentes willen in den Singechor und die Schule aufgenommen wurde. Durch diesen Mann erhielt er nämlich das erste musikalische Buch in die Hand: Türk's Generalbaßschule. Diese studirte er nun mit glühendem Eifer durch, und auf solche Weise mit den gründlichsten musikalischen Kenntnissen ausgerüstet, mußte das praktische Beispiel der Organisten Neugebauer und Berner zu Breslau, wo er 1796 in das Schullehrerseminar aufgenommen wurde, von dem vortheilhaftesten Einflusse auf ihn seyn. Bei seinem Antritte in Ohlau herrschte hier wenig Sinn für Musik; durch seinen

unermüdeten Eifer aber ward solcher rege. Er errichtete ein kleines stehendes Concert, an welchem Musiker und Dilettanten Theil nahmen; ferner eine musikalische Vorbereitungsschule für das Schullehrerseminar, die noch jetzt von Zöglingen seiner Umgegend fleißig frequentirt wird. Die öffentlichen Musiken, die er mit denselben aufführt, zeichnen sich durch Präcision und Geschmack im Vortrage rühmlichst aus. Bei der gewissenhaften Eintheilung seiner dadurch sehr in Anspruch genommenen Zeit hat er sich in der practischen Composition wenig versuchen können. Außer zwei Heften Claviersonaten mit Begleitung einer Violine componirte er noch den 96sten und 100sten Psalm, die bei ihrer Aufführung den ungetheiltesten Beifall erhielten. Geht ihm somit als Componist vielleicht Etwas ab, so ersetzt dies im reichlichsten Maaße sein Verdienst als Lehrer. Seine Schüler, zu denen er die meisten Organisten Schlesiens rechnen darf, sind ausgezeichnet in ihrer Kunst und nicht selten schon als Muster für Andere aufgestellt.

Eroico (ital.), s. **Heroisch**, und **Styl**.

Erotica (lat.), s. **Erotisch**.

Erotidien waren Feste, welche die Griechen alle fünf Jahre auf dem Berge Helikon bei der Stadt Thespia in Böotien dem Amor zu Ehren feierten, und wobei musikalische Wettstreite einen wesentlichen Theil der üblichen Spiele ausmachten. Die Sieger darin erhielten werthvolle Preise.

Erotisch (von ἔρως — Liebe) ist Alles, was auf Liebe Bezug hat. Erotische Gesänge oder Compositionen (gewöhnlich nur allgemeinhin **Erotica** genannt) sind daher Liebesgesänge, Liebeslieder, Compositionen, die nichts als das Gefühl der Liebe zum Gegenstande ihres Ausdrucks haben. Wie man bei der erotischen Poesie meistens an eine leichtere lyrische Gattung denkt, so auch bei der erotischen Composition. Es sind gewöhnlich nur leichtere, kleinere Piecen in gefälligem Style, voller Naivität und unterhaltender Tonverbindungen und Verzierungen, die die Sinne reizen. Den Componisten solcher Musikgattungen nennt man **Erotiker**. Derselbe muß außerordentlich viel Gewandtheit in der Erfindung und reich an allerhand lustigen und spielenden Einfällen seyn. Langes Durchdenken und Suchen verfehlt hier immer seinen Zweck. F.

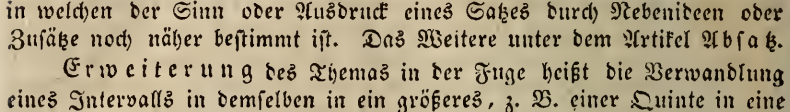
Erste Stimme ist immer die höchste Stimme, nach Form und Klang; im allgemeinen Chor also der Sopran, im 4männerstimmigen Gesange der erste Tenor, in Terzetten, Duetten ꝛc. immer die höchstliegende. Bei mehrstimmiger Instrumentalmusik versteht man darunter auch wohl die Hauptstimme, die concertirend auftritt; sonst bedeutet der Ausdruck auch hier dasselbe, was in Vocalmusiken. Erste Violine ꝛc. ist diejenige, welche die höchstliegende Stimme vorzutragen hat; ebenso erster Sopran, Tenor, Baß ꝛc. Da die erste Stimme gemeiniglich die Melodie zu führen hat, so ist sie auch die wichtigere, und heißt in der Rücksicht **Hauptstimme**. In solcher Bedeutung das Weitere unter diesem Artikel.

Erthel (zuweilen auch **Ertl** geschrieben), Augustinus, Klostergeistlicher vom Benedictinerorden in Fulda, geb. am 7. October 1714 zu Wülfershausen im Bisthum Würzburg, trat frühzeitig zu Fulda in seinen Orden, wo er, als Mann von mannigfaltigen Talenten, unermüdlich beschäftigt war, diese zum Besten der Kunst und Wissenschaft anzuwenden. Er ist unter Anderem der Verfasser des Rituale Fuldense vom Jahre 1765, wozu er die Gesänge nicht nur der Poesie, sondern auch der Musik nach auf eine Art und Weise verfertigt hat, welche noch jetzt Geist, Gefühl und Andacht erwecken. Sein Lieblingsinstrument war das Waldhorn, auf welchem er

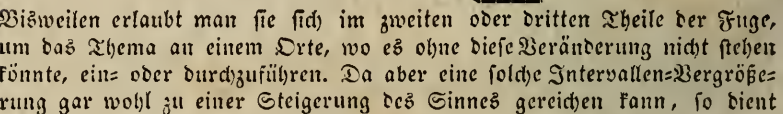
sich, nebst seinem Bruder Placidus Erthel, besonders auszeichnete; sein Lieblingsgeschäft aber, Knaben aus seiner Gemeinde, welche Lust und Anlagen zeigten, im Schreiben, Rechnen, Zeichnen, Malen und in den Anfangsgründen der Musik zu unterrichten. Was ihm noch von Zeit übrig blieb, wendete er zum Nähen, Sticken, Stricken, Zeichnen, Malen, Drechseln und zur Tischlerarbeit an. Auf diese Weise hatte er sich, außer anderen musikalischen Instrumenten, auch einen Pantalon verfertigt. Er starb in Fulda am 18. Oct. 1796 in dem hohen Alter von 82 Jahren. v. Wzrd.

Erweiterte Sätze sind solche melodische Theile eines Tonstücks, in welchen der Sinn oder Ausdruck eines Satzes durch Nebenideen oder Zusätze noch näher bestimmt ist. Das Weitere unter dem Artikel Absatz.

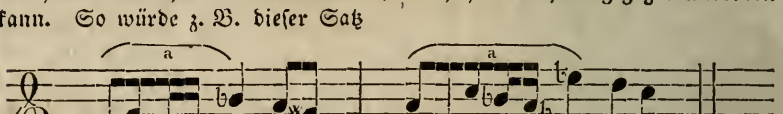
Erweiterung des Themas in der Fuge heißt die Verwandlung eines Intervalls in demselben in ein größeres, z. B. einer Quinte in eine Sexte ꝛc. Diese Verwandlung ist unter gewissen Umständen zur richtigen Beantwortung des Führers im Gefährten (s. diesen Art.) nothwendig, z. B. bei der Antwort auf nachstehenden Thema-Anfang



Bisweilen erlaubt man sie sich im zweiten oder dritten Theile der Fuge, um das Thema an einem Orte, wo es ohne diese Veränderung nicht stehen könnte, ein- oder durchzuführen. Da aber eine solche Intervallen-Vergrößerung gar wohl zu einer Steigerung des Sinnes gereichen kann, so dient endlich die Erweiterung bisweilen auch als ein mächtiges Ausdrucksmittel, durch das dem Thema ein neuer Sinn, ein höherer Schwung gegeben werden kann. So würde z. B. dieser Satz



wenn wir uns ihn als Theil eines Fugenthemas denken, durch Erweiterung seiner Septimen zu Nonen (a), und seiner Quinten zu Septimen (b)



gesteigert erscheinen und, besonders gegen den Schluß der Fuge, wenn das Thema in regelmäßiger Gestalt schon genugsam wirksam gewesen ist, zu einem befriedigenderen, schwungvolleren Ende führen. Wir sehen hier zugleich, daß die Erweiterung auch in mehr als einem Intervalle des Thema's statt finden kann. ABM.

Erythräus, Golthard, Magister, zuerst Cantor, dann Rector der Stadtschule zu Altdorf, geb. zu Straßburg um 1560, gest. 1617, lehrte am Altdorfer Gymnasium die Musik und war überhaupt ein um die Beförderung der Kunst sehr verdienter Mann; darf jedoch nicht mit dem noch weit gelehrteren Giov. Vittor. Rossi (s. dies.) verwechselt werden, der zu gleicher Zeit unter dem Namen Janus Nicius Erythräus mehrere interessante Werke schrieb. G. E. gab heraus: viele Psalmen und verschiedene andere geistliche Gesänge für 1 bis 4 Stimmen.

Es oder Bocal, s. Fagott. Die enge messingene Röhre, welche

damit bezeichnet wird, hat diesen Namen von der Aehnlichkeit ihrer gebogenen Form mit dem lateinischen Versalbuchstaben S. Der französische Name Bocal, den man jedoch auch nur sehr selten hört, ist eigentlich falsch, indem er Mundstück bedeutet, und das Es des Fagotts noch keineswegs dessen Mundstück ist. Richtig gebraucht darf nur das Mundstück der Blechinstrumente franz. Bocal genannt werden.

Es, der Ton, ist der vierte unserer diatonisch-chromatischen Tonleiter, wenn derselbe nämlich zu dem Grundtone c die kleine Terz, oder zu b die reine Quarte ꝛc. ausmacht, oder das um einen halben Ton erniedrigte e. Als große Terz von h ꝛc. gebraucht heißt er dis (s. dies.), von dem er also nur enharmonisch verschieden ist. In der Notenschrift wird es durch Vorsetzung eines b vor e bezeichnet. In der Solmisation (s. d.) hat dieser Ton den Namen e la fa (s. dies.). Mathematisch berechnet sollte er zu dem Grundtone c eigentlich in dem Verhältnisse einer reinen kleinen Terz (5/6) stehen, da er aber zugleich auch als dis gebraucht werden muß, so steht er aus Gründen der Temperatur (s. dies. und die Art. A, Addition, Verhältniß und die dort angezogenen) in dem kleineren Verhältnisse von 27/32. Der französische Name für es ist mi bémol.

Eschelbach oder Eschenbach, Wolfram v., ein berühmter Schweizerischer Meistersänger, blühete zu Ende des 12ten und zu Anfange des 13ten Jahrhunderts, hatte den bekannten Friedebrand zum Lehrmeister, und kam, nachdem er eine große Reise durch ganz Deutschland gemacht hatte, gegen 1200 auf dem Schlosse Wartburg bei Eisenach an, wo er von dem kunstliebenden Landgrafen Herrmann von Thüringen in Dienst genommen ward. Hier hielt er 1208 den berühmten Wettgesang mit Klingsohr, dem er zwar in Besingung religiöser Gegenstände überlegen war, in jeder anderen Hinsicht aber nachstand. Als Dichter ist er unter allen Dichtern des schwäbischen Zeitraums nicht allein einer der fruchtbarsten, sondern überhaupt der vorzüglichste, der durch einen außerordentlichen Reichthum an Fantasie und Tiefsinn, Neuheit in der Darstellung und Gewandtheit und Zierlichkeit im Ausdrucke zu einer bedeutenden epischen Höhe sich erhebt. Doch gehört seine Betrachtung von dieser Seite nicht hieher. Man vergl. darüber „Museum für altdeutsche Literatur und Kunst", herausgegeben von Hagen, Docen und Büsching, Bd. 1. Zu Henneberg empfing er den Ritterschlag, und sein späteres Leben brachte er hauptsächlich auf Ritterzügen zu. Gegen Ende seines Lebens zog er sich auf den Wohnsitz seiner Väter zurück, und wurde in der Frauenkirche des Marktes Eschenbach begraben. Das Jahr seines Todes hat sich nicht ermitteln lassen.

Eschenburg, Johann Joachim, Geh. Justizrath, Senior des Cyriakus-Stiftes und Professor am Carolinum zu Braunschweig, auch Ritter des Guelfenordens, geb. 1743 zu Hamburg, und gest. zu Braunschweig 1820. Seine erste Bildung erhielt dieser ausgezeichnete Literator auf dem Hamburger Johanneum; nachgehends zu Leipzig, wo Ernesti, Gellert, Morus und Clodius seine Lehrer waren; und endlich in Göttingen, wo besonders Heyne und Michaelis Einfluß auf ihn hatten. Nach Braunschweig kam er zunächst nur als Hofmeister durch des Abts Jerusalem Verwendung; nach des Dichters Zachariä Tod erhielt er dessen Stelle am Carolinum. Die deutschen Musiker verdanken ihm die nähere Bekanntschaft mit vielen guten, in ausländischer, namentlich in englischer Sprache erschienenen, ästhetischen Schriften, die er übersetzte, und zum Theil auch mit sehr lehrreichen Zusätzen bereicherte. So Brown's „Betrachtung über die Poesie und Musik" (Leipzig 1769); Webb's „Betrachtung über die Verwandtschaft

der Poesie und Musik" (Leipz. 1771); Burney's „Abhandlung von der alten Musik" (ebend. 1781, steht auch vor Burney's Geschichte); „Ein Brief über Jomelli's Leichenfeier" (aus dem Italienischen, im deutschen Museum Bd. 1. pag. 464); Burney's „Nachricht von Händel's Lebensumständen und seiner Gedächtnißfeier" (Berlin 1785); u. Burney's „Versuch über musik. Critik" (im musik. Wochenblatte pag. 73). Seine eigenen hieher gehörigen, kleineren oder größeren, Werke sind: „Abhandlung über die Cäcilia" (Hannov. Magaz. 1786. St. 94 ff.); „Ueber die kürzere Dauer des Wohlgefallens an dem Spiel der Blasinstrumente" (mus. Wochenblatt pag. 155 — 162); „Theorie und Literatur der schönen Wissenschaften, nebst einer Beispielsammlung dazu"; und dann eine Menge kleinerer musikalischer Aufsätze und Recensionen in verschiedenen Zeitungen und Journalen. Nicht zu übergehen sind hier auch seine deutschen Bearbeitungen großer practischer Vocal-Musikwerke, wie z. B. des „Judas Maccabäus" von Händel, des „Pilgrimm" von Hasse, des „Robert und Caliste oder der Sieg der Treue" von Guglielmi, u. A., wodurch er sich ein nicht minder großes Verdienst um die deutsche Kunst erwarb. Ein genaues Verzeichniß seiner sämmtlichen Werke, auch der noch zahlreicheren nicht hieher gehörigen, findet sich in Jördens's „Lexicon deutscher Dichter und Prosaisten. Dr. Sch.

Eschstruth, Hans Adolph Freiherr von, seit 1787 wirklicher Regierungsrath zu Cassel, vorher Justizrath zu Marburg, auch Mitglied mehrerer gelehrten und artistischen Gesellschaften in Deutschland, Frankreich und Italien, geb. zu Hessen-Homburg am 28sten Januar 1756, und gest. zu Cassel am 30sten April 1792, studirte die Composition unter Leitung des berühmten Concertmeisters Hupfeld zu Marburg und des Organisten Vierling, welcher letztere ihn besonders für Bach's Styl zu gewinnen suchte, was ihm in dem Maaße gelang, daß der junge Künstler zuletzt von Niemand als nur von Bach spielen u. in all' seinem musikalischen Treiben nur diesen zum höchsten Vorbilde nehmen wollte. Auch war sein Erfülltseyn von leidenschaftlicher Liebe für die Kunst nur allein ein Werk des Umgangs mit Vierling. Mitten in dem heftigsten Drange der Berufsgeschäfte lag er mit ganzer Seele der Kunst ob; selbst fertiger Clavierspieler componirte er viele gefällige Sachen für sein Instrument, auch Lieder und Chöre, deren Ausgaben er meistens eine sehr lehrreiche Abhandlung über irgend einen passenden musikalischen Gegenstand als Vorrede zufügte, wie z. B. „XII Märschen mit der Theorie, Geschichte und Literatur dieser Musikgattung", u. dergl. m.; und unter seinen hinterlassenen Papieren fanden sich mehrere druckreife theoretische Werke, als: eine Uebersetzung von Rousseau's Anleitung, die Musik in Partitur und in Stimmen zu schreiben; „Lehrbuch der höheren Musik mit besonderer Beziehung auf ihre Literatur und Aesthetik"; und Ph. E. Bach's Biographie. Von seiner bekannten „musikalischen Bibliothek" sind nur zwei Stücke zu Marburg 1784 und 1785 erschienen, ein drittes blieb Manuscript. Als Critiker zeichnete er sich durch Unpartheilichkeit und Scharfsinn aus, und höchst zierlicher Ausdruck und klare Gründlichkeit geben seinen theoretischen Schriften noch jetzt den Vorrang vor manchen anderen ähnlichen; wie diese Zeichen sich denn auch in dem reinen Satze seiner practischen Compositionen unverkennbar vorfinden. Seine ausführliche, von seiner geistreichen Gattin verfaßte, Biographie steht in dem „Nekrologe" vom Jahr 1792, und Zusätze dazu in dessen Supplementbande von 1793.

Escobedo, s. Scobedo.

Es-Dur (franz. mi bémol majeur), diejenige der 24 Tonarten unse-

res modernen Tonsystems, in welcher der durch ein b um eine halbe Stufe erniedrigte Ton e als Grundton (Tonica) der sogenannten Durtonart angenommen wird, deren Natur zu entsprechen dann noch die Töne a und h in der Leiter durch Erniedrigung in as und b verwandelt werden müssen, so daß also 3b—es, as u. b— vorgezeichnet sind. S. Tonleiter u. Vorzeichnung. Das mathematische Verhältniß der einzelnen Intervalle in der Leiter dieser Tonart zu einander ist — in Berücksichtigung der jetzt herrschenden temperirten Stimmung —

es	f	g	as	b	c	d	es
1	8/9	64/81	3/4	2/3	16/27	128/243	1/2

S. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Der psychische Character dieser Tonart ist Sprache der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott.

„Stille des Hains!
Grauliche Schatten!
Zitterndes Mondlicht!
Laßt mir die Erde vergeh'n,
Laßt mir den Himmel erfleh'n!
Nach oben seufzet die Seele
Heimathlustig:
Hebt sie empor, ihr himmlischen Mächte,
Sie verlangt ihre göttlichen Rechte!" —

besingt sie J. J. Wagner in seinen „Ideen über Musik" (Leipz. allgem. musik. Zeitung 1823. pag. 714); aber er hätte nur singen dürfen „dies Bildniß ist bezaubernd schön!" (Mozart's „Zauberflöte") und den Choral „Jesus, meines Lebens Leben!" — und er hätte die innere Natur der Klänge aus Es-Dur, wenn nicht passender, so doch eben so treu und treffend bezeichnet als in seinen mehrfarbigen Versen. Vergl. auch hier noch den Art. Tonart, und Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. — Feldton wird die Tonart Es-Dur zuweilen genannt, weil die bei der Militärmusik am meisten gebräuchlichen Instrumente gewöhnlich in Es gestimmt sind. So bedient man sich bei den militärischen Märschen und Aufzügen z. B. gewöhnlich der Es-Trompete, der Es-Clarinette u. s. w. Dr. Sch.

Eses ist der doppelt oder um 2 halbe Töne erniedrigte Ton e, der in unserem Tonsysteme mit dem Tone d zusammenfällt, oder vermittelst der Saite d intonirt wird. S. Doppel-b und Versetzungszeichen. Indessen kommt die Schreibart eses selten vor, und wo es der Fall ist, nur im Vorübergehen, und mehr aus übertriebener, fast ans Pedantische grenzender, orthographischer Genauigkeit als aus grammatikalischer Pflicht.

Eskimo. Die Musik der Eskimo's, dieses wildesten aller wilden Völker, das an den Küsten des nördlichen Labrador wohnt, aus Grönland stammt, und daher auch mit den Grönländern einerlei Sprache hat, ist zwar eben so beschränkt und ärmlich, als Geist, Sitte und Gestalt ꝛc., wodurch dieselben sich von allen übrigen Nationen unterscheiden; doch ist sie Musik, und liefert den überzeugendsten Beweis zugleich, daß kein Volk, auch das allerroheste nicht, ohne alle Musik ist, und wie diese verschönernde Sprache von der Mutter Natur selbst gleichsam jedem vernünftigen, fühlenden Wesen bei der Schöpfung als theuerstes Gut — in der Anlage dazu wenigstens — mitgegeben oder eingeimpft wird. Was wir davon wissen, verdan-

ken wir hauptsächlich den Bemühungen des englischen Schiffscapitäns Parry, der in seinem „Journal of a second Voyage for the discovery of a North-West Passage" etc. auch der Musik der Eskimo's als eines characteristischen Zuges dieses Volks ausführlich gedenkt, u. woraus denn auch die Leipz. musik. Zeitg. von 1824 pag. 358 ff. das Wesentlichste darüber mittheilt. Besonders das weibliche Geschlecht der Eskimo's liebt die Musik, und zum Theil so sehr, daß Einige unter ihnen, wenn sie ein Musikstück hören, völlig mit einer gewissen Leidenschaftlichkeit das Haar von den Ohren streichen und den Kopf weit vorbiegen, als wollten sie nur immer deutlicher noch die Töne auffangen. Der Vocalmusik geben sie den Vorzug vor der Instrumentalmusik, vielleicht um ihrer größeren Natürlichkeit willen; deshalb singen sie auch fleißiger als daß sie spielen, und zeigen wenig Lust zur Aufnahme der populären Instrumente, welche Dänen, Normänner und Schweden öfters zu ihnen bringen. Die Handtrommel (Tamburin) und Pfeife sind die einzigen Instrumente, welche man noch am häufigsten bei ihnen findet, und auch diese gebrauchen sie fast ausschließlich nur zur Begleitung ihres höchst einfachen, unisonischen Gesanges, den, von Frauen angestimmt, die Männer in der tieferen Octave begleiten. Nur 3 — wenn wir sie so nennen dürfen — Volkslieder haben sie im Ganzen, die sie aber oft singen. Das vorzüglichste, und bei Weitem gewöhnlichste darunter ist dasjenige, welches mit dem bekannten Grönländischen Chorus „Anna aya" anfängt und je 2 Verse damit schließt, so daß kaum ein Fünftheil des ganzen Gesanges das eigentliche Lied ausmacht. Wenn es an die Worte oder den Text dieses kommt, so steigen die Töne um etwas für 3 oder 4 Tacte, dann aber sinken sie wieder in den vorigen Sum-Sum-Chorus zurück (s. Notenbeilage Nr. II. a). Die Worte des Textes sind eben so ohne Ende, wie die von „Cheoy Chau", dem zweiten Liede, welches in der Melodie von dem ersten nur unbedeutend abweicht, und auch denselben Chorus, nur nicht denselben Text hat; denn die Frauen singen sie wohl eine halbe Stunde lang, und dann hört eine nach der andern auf, nicht weil das Lied oder die Geschichte zu Ende ist, sondern weil sie keinen Athem mehr haben. Das dritte und ihr letztes Lied ist das gesangreichste. Den Schluß, welcher plötzlich und höchst sonderbar ist, begleiten sie gemeiniglich mit einer ganz eigenen Kopfbewegung, und mit einem Ausdrucke von Schalkheit im Gesichte, welcher sich nicht mit Worten beschreiben läßt (s. Notenbeilage Nr. II. b). Dieses Lied hat nur einen Vers, und ist, nach seinem Anfangsworte „pilletay" zu schließen, ein Bettellied. — Eine Notenschrift besitzen die E's nicht; Alles, was sie singen und spielen, wird durch Tradition aufbehalten. Der oben erwähnte Parry setzte mit Hülfe einer Flöte und Violine die in der Beilage mitgetheilten beiden Lieder nach dem Gehöre in unsere Noten, was aber mit vielen Schwierigkeiten verbunden seyn mußte, da den E's in sofern zwar ein gutes Gehör nicht abgesprochen werden kann, als, wenn irgend Einer unter ihnen ein Gesangstück in beliebigem Tone anhebt, die Uebrigen alle sogleich im vollkommen reinen Einklange mitsingen, sie bei jeder Wiederholung eines Verses jedoch um so viel regelmäßig unterziehen, daß dies in der Zeit von etwa 10 Minuten fast einen ganzen Ton beträgt, und wenn sie einmal einen (willkührlichen oder unwillkührlichen) Halt machen, jedesmal in einem ganz anderen, falschen Tone wieder anfangen. Nur einen einzigen Mann, Namens Iligluik, will Parry getroffen haben, der im Stande war, die auf einem Instrumente angegebenen Töne aufzufassen und im Einklange anzustimmen. — Der Text-Inhalt der Gesänge der E's bezieht sich hauptsächlich auf ihre Verrichtungen und Thaten zu Wasser und zu Lande.

Schlitten, Kahn und Speer sind daher die Hauptgegenstände, die darin berührt werden.

Es-Moll, s. Dis-Moll.

Espressione (ital.) — Ausdruck; con espr. — mit Ausdruck, oder espressivo — ausdrucksvoll. Jedes Tonstück soll sowohl Ausdruck haben, als auch mit Ausdruck, d. h. so vorgetragen werden, daß die darin zu Grunde gelegte und ausgeführte Idee wirklich zur Wahrnehmung gebracht wird. Demnach dürfte denn im Allgemeinen jenes Wort als Ueberschrift eines ganzen Tonstücks wie als Vortragsbezeichnung eines einzelnen Satzes überflüssig erscheinen, und in der That auch kann und soll es sich stets nur auf die Verstärkung des Ausdrucks bei der Ausführung einer Haupt- oder einzelnen Melodiestimme beziehen. Diese Verstärkung geschieht hauptsächlich durch ein merkliches Hervorheben der Accentnoten in der betreffenden Stimme, während die harmonische Begleitung in gemessener Ruhe fortschreitet. Gewöhnlich hat der Componist selbst dabei die häufig vorkommenden Accentnoten mit verschiedenen entsprechenden Zeichen versehen, deren Bedeutung dann im Vortrage überall genau berücksichtigt, wie überhaupt der innere und äußere Character des ganzen Tonstücks sowohl wie der einzelnen Stelle richtig und scharf aufgefaßt und in der Ausführung auf das getreueste wiedergegeben werden muß. a.

Espressivo, s. den vorhergehenden Artikel.

Esser, Carl Michael Ritter von, von seinen Zeitgenossen als einer der größten Violinvirtuosen gepriesen, wurde geb. zu Aachen um 1736 und nach wohlbeendigter Lehrzeit als erster Violinist in der Capelle zu Cassel angestellt. Die Bekanntschaft, welche er hier mit mehreren ausgezeichneten Künstlern machte, die sein vielversprechendes Talent schätzten, war das wirksamste Mittel und die heftigste Triebfeder zu seiner ferneren Ausbildung. Deren Beispiel folgend studirte er mit rastlosem Fleiße die Musik im Allgemeinen sowohl als insbesondere sein Instrument. 1759 ging er auf Reisen, zunächst nur in der Absicht, einige vornehme Städte Deutschlands zu besuchen; die außerordentlich günstige Aufnahme aber, die er gleich bei seinem ersten öffentlichen Auftreten, der eminenten Fertigkeit und Eleganz seines Spiels wegen, fand, und die sich beim Wiederholen desselben immer mehr zum höchsten Enthusiasmus steigerte, ließ ihn jene bis durch ganz Europa verlängern. 1772 in Rom erhielt er hier einen Ritterorden (welchen aber? und von wem? erzählt die Geschichte nicht); 1774 in Paris wußten die französischen Journalisten nicht genug den deutschen Meister zu rühmen, und 1775 bis 1776 in London war sein öffentliches Spiel eine wahre Goldgrube für ihn geworden. 1777 hielt er sich in Bern und 1779 in Basel auf. Gegen 1786 ging er nach Spanien, wo er an mehreren Orten denselben großen Beifall wie in anderen Ländern fand, er selbst sich aber bald aus aller Oeffentlichkeit verlor. Auch im Spiel der Viola d'Amour besaß er große Fertigkeit. Die unruhige Lebensweise, welche er auf den fortwährenden Reisen führte, ließ ihn als Componist wenig productiv seyn: er schrieb die Oper „die 3 Pächter", mehrere Violin-Solo's, Trio's und Quartette, und auch einige Sinfonien; gedruckt ist davon aber unseres Wissens nichts, und Kenner, die einige von diesen Sachen zu hören Gelegenheit hatten, wollen die Flüchtigkeit, mit der sie geschaffen worden seyen, zu augenscheinlich daran finden, als daß sie der besonderen Beachtung des Künstlers werth wären. 10.

Est oder Este, Thomas, ein alter englischer Tonkünstler, ist mer-

kenswerth als der Herausgeber der vollständigsten Psalmen-Sammlung des 16ten Jahrhunderts unter dem Titel „The whole Book of Psalmes, with their wonted tunes etc.“, und als Vater des berühmten Michael Este, Baccalaureus der Musik und Chordirector an der Kathedralkirche zu Lichtfield, der zu den fruchtbarsten englischen Componisten aus dem Anfange des 17ten Jahrhunderts gezählt werden muß. Außer mehreren Büchern 3-, 4-, 5- u. 6stimmiger Madrigalen gab er viele mehrstimmige Anthems und andere Sachen heraus, die mit zu den besten seiner Zeit gehören; 1601 auch eine bis auf den heutigen Tag noch geschätzte Sammlung von Gesängen, „die Triumphe der Oriane“ betitelt, in welche er nur solche aufnahm, die den vom Grafen Nottingham ausgesetzten bedeutenden Preis erhalten hatten.

Esterhazy v. Galantha, Nic. Fürst, gefürsteter Graf zu Forchtenstein und Edelstetten, österreichischer Generalfeldzeugmeister und Capitän der ungarischen Leibgarde, gehört zu den edlen hohen Beschützern der Kunst, deren Name nie erlöschen wird in der Geschichte. Er wurde geboren am 12ten December 1765, und brachte seine Jugendjahre auf Reisen durch ganz Europa, namentlich in England, Frankreich und Italien, zu. Dadurch ward sein Geschmack gebildet und erhielt seine, vom Vater auf den Sohn fortgeerbte Neigung zur Kunst eine festere Richtung, die zu verfolgen er auch von der Zeit an nicht aufhörte, wo er sich dem Militärstande vorzugsweise widmete. Viele Zweige der Kunst und Wissenschaft verdanken ihm wichtige Bereicherungen. Mit irdischen Gütern bis zum Ueberflusse ausgestattet unterhält er von jeher eine eigene Hauscapelle, die die Schule nicht weniger der größten Heroen der Musik gewesen ist. Seine herrliche Residenz in Eisenstadt, wo er die Gebeine seines Lieblings Haydn (s. dies.) mit ausgesuchter Pracht beisetzen, und demselben 1820 noch ein besonderes Denkmal von Marmor errichten ließ, wurde durch ihn ein wahrer Tempel der Tonkunst. Seine daselbst in den schönsten Localen aufbewahrte musikalische Bibliothek ist vielleicht die reichhaltigste, die es giebt; jedenfalls die werthvollste, da sie seltene Schätze und die vollständigsten Sammlungen enthält, wie z. B. Haydn's, Albrechtsberger's, Mozart's u. A. sämmtliche Werke. Besonders reich ist sie an Manuscripten noch nicht gedruckter Compositionen. Nicht mit Unrecht nennen viele dankbare Künstler mit Begeisterung ihn den Pflegvater der Muse; seine aufrichtige Liebe zu ihr hat ihn dazu gemacht. Von 1833 an hat er sich, nebst seinem Sohne Paul, aus dem öffentlichen und diplomatischen Leben fast ganz zurückgezogen, und sich insbesondere der Verwaltung seiner, von Wien bis nahe an Belgrad reichenden, Güter gewidmet. S.

Esteve, Pierre, ein französischer musikalischer Schriftsteller, blühte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts zu Paris, und war Mitglied der K. Academie zu Montpellier. 1751 gab er heraus: „nouvelle découverte du principe de l'harmonie avec un examen de ce que Rameau a publiée sous le titre de demonstration de ce principe.“ Hiermit kündigte er sich gleichsam nur an als Gegner des Rameau'schen Systems; größere Thätigkeit entwickelte er in solcher Richtung durch seine folgenden Schriften, namentlich durch die Abhandlung „sur le véritable principe de l'harmonie“, welche einen Theil seines Hauptwerkes „l'esprit des beaux arts“ (Paris 1753) ausmachte. Vorher hatte er sich auch zum Apologeten des französischen Styls in der Musik aufgeworfen in der Schrift „Justification de la musique française contre la querelle qui lui à été faite par un Allemand et un Allobroge etc.“ Später änderte er aber seine Meinung, und bewies in einem neuen Tractate, unter dem Titel „Problèm si l'expression que donne l'har-

monie, est préferable à celle que fournit la mélodie", daß die Harmonie eigentlich kein Werk der Kunst, sondern in der Natur selbst gegründet sey. In demselben Sinne sind denn auch seine „Nouveaux dialogues sur les arts" abgefaßt. Dieselben erschienen 1755 zu Paris ohne seinen Namen.

Etendue (franz.), — **Umfang** (s. d.) der Töne, einer Singstimme sowohl als eines Instruments.

Ethan, nach 1 Chron. 16, 17 ein Sohn Kusaja, war Mitglied des Sängerbundes, welchen König **David** (s. dies.) stiftete, und unter den Leviten Director oder Vorsänger desjenigen Chors, welcher während des Tempeldienstes auf der linken Seite der Bundeslade stand. Nach Psalm 89, 1 war er geübt im Spiel der Cymbeln, Harfen und Trompeten. Mehr von ihm findet sich 1 König 4, 31; 1 Paral. 2, 6 u. 8; 7, 42—44; 26, 1 und an vielen anderen Orten. Dr. Sch.

Ett, Caspar, Organist an der K. Hofkirche zu St. Michael in München, gleich ausgezeichnet als Orgelvirtuos, gründlicher Theoretiker und Kirchencomponist. Am 5ten Januar 1788 zu Eresing, Landgerichts Landsberg, in Baiern geboren, zeigte er schon in der frühesten Jugend große Liebe zu den Studien und zur Musik, und kam im neunten Jahre als Chorknabe in die Benedictiner-Abtei Andechs, wo er neben den Vorbereitungsstudien für's Gymnasium auch gründlichen Unterricht im Singen, Clavierspielen und Generalbasse erhielt, so daß er schon nach drei Jahren zur Aufnahme in das Churfürstliche Seminar zu München, damals eine der besten Pflanzschulen für Musik in dem an solchen nützlichen öffentlichen Instituten sonst so reichen, jetzt so armen Baiern, tauglich befunden wurde. Hier erhielt er im Orgelspiele den Unterricht des trefflichen Joseph Schlett, damals Professor an der Churfürstlichen Pagerie, und in der Composition des tiefgelehrten Kontrapunctisten Joseph Gratz, aus dessen Schule überhaupt so manche bedeutende Talente hervorgegangen sind, unter denen Ett denn einen der ehrenwerthesten Plätze einnimmt. Nach vollendeten Gymnasial- und Lyceal-Studien widmete er mehrere Jahre hindurch seine ganze Muse ausschließend der Musik, und 1816 erhielt er endlich das Amt, welches er noch jetzt mit Auszeichnung und allgemeiner Anerkennung versieht, und in welchem sich ihm ein in mehrfacher Beziehung nützlicher Wirkungskreis eröffnet hat. So steht der Sängerchor der St. Michaels-Hofkirche z. B. auf einer höchst achtungswerthen Stufe, so daß die Productionen desselben sich mit dem Besten messen können, was Europa in dieser Art aufzuweisen hat, und ohne das anerkannte Verdienst des würdigen Chordirectors (Hofcaplan J. B. Schmidt) im Geringsten schmälern zu wollen ist nicht zu verkennen, daß Ett durch seine Wirksamkeit als Organist, als Lehrer, als Kirchencomponist, und eben so als Bearbeiter alter Werke die Hauptstütze dieses schönen und lobenswerthen Instituts ist. Seine Wirksamkeit als Lehrer beurkundet er indessen nicht allein durch Heranbildung der Mitglieder des Sängerchors, an welcher der Chordirector selbst das größte Verdienst hat, sondern vorzüglich durch seinen Unterricht in der Composition, der manche beachtenswerthe Früchte trägt. Seine Thätigkeit als Componist selbst ist, wenn man seine vielen anderweitigen Berufsgeschäfte und besonders die Vorzüglichkeit der meisten seiner Werke berücksichtigt, und daraus auf die Zeit schließt, welche er nothwendig auf die Hervorbringung mehrerer der größeren unter denselben verwenden mußte, wirklich eine angestrengte zu nennen; denn wir kennen von ihm beiläufig 60 mehr oder weniger umfangreiche Werke, unter denen 8, theils mit theils ohne Orchesterbgl. geschrie-

bene, 4- bis 8stimmige Messen, 2 Requiem, 2 treffliche Miserere, ein eben so ausgezeichnetes Stabat mater (diese 3 Werke ohne Instrumentalbegleitung), ein Te Deum, mehrere Lytaniae, Vespern, viele Gradualien und Offertorien ꝛc. zahlreiche Beweise seiner großen harmonischen und kontrapunctischen Kenntnisse und einer ächt religiösen Auffassung und Durchführung geben. Auch im Kammerstyle hat er in mehreren Chören und Liedern Achtungswerthes geleistet. Ein besonderes Verdienst aber hat sich Ett durch seine unermüdeten Forschungen im Gebiete der älteren Kirchenmusik aus dem 15ten und 16ten Jahrhunderte erworben, wozu ihm die K. Hofbibliothek in München reiche Materialien liefert, und ohne welche manches dort ruhende classische ältere Werk der jetzigen Zeit vorenthalten geblieben wäre; denn wenn solche Forschungen mit der gehörigen Umsicht geschehen, nur das wirklich Gediegene ausgewählt, und nicht fanatisch alles Alte für trefflich blos darum erklärt wird, weil es alt und mit Wolken von Staub umhüllt ist, so kann die Kunst durch sie nur gewinnen, und man wird der Zeit, in der wir leben, kein Unrecht thun, und das viele Gute, was unleugbar auch in unseren Tagen hervorgebracht wird, um der Liebe zu den Werken der Vorzeit willen weder verkleinern noch zurücksetzen, weil umsichtige Forscher in dem Kunstwerke die Wichtigkeit der Idee zu achten, und genau zu würdigen wissen, wie Viel von der Form der Zeit angehören und daher nach ihren freilich oft wechselnden Anforderungen sich verschiedenartig gestalten kann und darf, ohne daß deswegen die Wahrheit und Schönheit der Idee leide oder gar untergehe. P. N. J.

Etude, Mehrzahl **Etudes**. Die Exercitien oder Etuden (deutsch eigentlich Studien) für die verschiedenen Instrumente enthalten durchaus ohne weitere Bedeutung nur alle Vorübungen technischer Fertigkeit; es sind gleichsam die bloßen Buchstabirtafeln für die Seelensprache der reinen Tonkunst. Daher müssen sie denn auch in fortschreitender Folge für alle Schwierigkeiten und Fälle, welche in der technischen Behandlung eines Instruments vorkommen können, zweckmäßige Uebungen darbieten. So unmöglich es aber ist, alle solche denkbar vorkommenden Fälle und Schwierigkeiten, deren Masse durch die unendliche und unbegränzte Fülle und Verschiedenheit der musikalischen Erfindung bedingt wird, im Voraus zu berechnen, eben so unmöglich ist es denn auch, Etuden zu schreiben, in welchen der Spieler zu jeder Zeit und in jedem Verhältnisse die bedürftige Anleitung finden könnte. Bedenkt man z. B. nur, daß die 12 Töne in einer Octave an sich schon 479,001,600 verschiedene Zusammenstellungen oder Verwechslungen zulassen, und rechnet man hiezu noch die verschiedenen Notengattungen, Pausen, Tonlagen, Tactarten, den unendlichen Reichthum rhythmischer Combinationen, Punctirungen, Vorschläge, Synkopien u. s. w. sowohl einzeln für sich als in ihren hundertfältigen Zusammenstellungen, so erscheint das ganze Gebiet, in welches die Etuden eingreifen sollen, so unerschöpflich, daß es ein thörichtes Vermessen wäre, auch mit dem stärksten Convolut solcher technischen Uebungen es umfassen zu wollen, und es kann daher nur ein, kleinerer oder größerer, Theil der musikalischen Praxis seyn, auf welchen die Etuden hinwirken, und der, um nie irre geleitet zu werden, immer von den Verfassern derselben (auf den Titeln vielleicht) selbst bezeichnet seyn sollte. Ueber die Zweckmäßigkeit und die Art und Weise der Anwendung solcher Musikstücke vergl. den Art. **Unterricht**. Auch kann es hier nicht der Ort seyn, alle die Etuden-Sammlungen aufzuzählen, welche bisher für alle Instrumente erschienen sind. Für das Clavier wurden unstreitig die meisten Etuden geschrieben, vielleicht weil die Fingersetzung, deren Erler-

nung sie alle sich zum Hauptziel setzen, hier so mannigfaltig und auch schwierig ist, wie bei keinem anderen Instrumente. Nennen wir daher auch nur einige von diesen, den Clavier-Etuden, so erscheinen uns besonders zweckmäßig gearbeitet die von Clementi, Kalkbrenner und Aloys Schmitt; sehr lehrreich sind die Cramer'schen; geistvoll die von Moscheles; wunderbar u. höchst originell, aber auffallend schwer die von Chopin. Der Unterschied, welcher zwischen den Etuden aller dieser Meister herrscht, ergiebt sich aus der Verschiedenheit ihres Styls und ihrer Spielart, auf welche unter den besonderen Artikeln hingedeutet ist. Jüngst hat auch R. Schumann Etuden für das Pianoforte nach den Capricen von Paganini mit einem eigenthümlichen Fingersatze herausgegeben, die mit der Zeit wohl einer allgemeineren Einführung sich erfreuen werden. Dr. Sch.

Euclides, genannt der Vater der Mathematik, geb. zu Alexandria in Aegypten, ungefähr 300 v. Chr., studirte zu Athen unter Plato, lehrte zu Alexandria unter Ptolemäus Soter die Geometrie, und ist der älteste unter den noch bekannten musikalischen Schriftstellern. Er schrieb „Introductio harmonica" (*Εισαγωγη ἁρμονικη*) und „Sectio Canonis" (*Κατατομή κανόνος*), welche von 1447 bis 1703 sieben verschiedene Ausgaben mit Uebersetzungen (von Georg Valla, J. Pena, Dasypodius, Herigonius, Meibom, Forcadel und Gregor) erlebte. Beide Werke handeln zwar blos von den Klängen, Intervallen, Klanggeschlechtern, Systemen u. s. w., aber die Regelmäßigkeit und Gründlichkeit, womit E. bei seinen Demonstrationen darin mit Hülfe des Monochords zu Werke geht, geben ihnen einen bedeutenden Vorzug vor allen anderen Schriften, die von Griechen selbst über ihre Musik verfaßt wurden; nur durch sie ist man zuerst zu einem ziemlich deutlichen Begriffe von der alten griechischen Musik gelangt. Die rein mathematischen Werke dieses alten Schriftstellers gehören nicht hieher. 48.

Eule, C. D., starb als Musikdirector am Theater zu Hamburg 1827, und war geboren daselbst 1776. Sein Vater war Schauspieler und Theaterdirector. Bei wenigen Anlagen zur dramatischen Kunst, und doch von leidenschaftlicher Liebe dafür erfüllt, widmete er sich von früher Jugend an der Musik. Schon 1796 trat er als Componist von einigen gefälligen Clavierſachen auf, und 1799 mit der Operette „die verliebten Werber", die bei ihrer Aufführung den Beifall fand, welcher dem jungen Talente mit Recht gebührte. Mit gleichem Glücke schrieb er später die Opern „der Unsichtbare", „Giaffar und Zaide", und das „Amt- und Wirthshaus"; und als fertiger Clavierspieler auch mehrere kleinere und größere Sachen für dieses Instrument, welche ihn als einen Mann von leichtem Sinne und frohem Muthe darstellen, der seine Kunst verstand. Die Anzahl seiner Compositionen ist nicht groß: ein Concertino mit Orchesterbegleitung, einige Sonaten für Clavier u. Violine, mehrere Variationen, Polonaisen u. s. w. (alle Hamburg, bei Cranz); aber sämmtlich sind sie Liebhabern, die sich bei nicht ganz geringer Fertigkeit leicht und heiter am Clavier unterhalten wollen, gewiß eine willkommene Gabe, da sie augenscheinlich darauf berechnet sind, ihren Spielern sich so angenehm als möglich zu machen. Seine Opern sind nicht gestochen und auch außer Hamburg auf nur wenigen anderen Theatern gegeben worden. st.

Eulenstein, Anton Heinrich Sigora Edler v., geb. 1772 in Wien, und gestorben den 14ten November 1821, trat in die Fußstapfen seines Vaters und wurde K. K. Beamter. Zur Erholung beschäftigte er sich mit Musik, wozu er ein recht angenehmes Talent besaß, und kurze Zeit über

Mozart's Unterricht genoß. Er schrieb mehrere Sonaten, Quartette, Gesänge u. s. w., auch für die Vorstadtbühne 6 komische Singspiele, darunter „die Wanderschaft", „Vetter Damian", „der Perückenmacher", „der gebesserte Lorenz" — und war, ein geübter, fester Violinspieler, in allen Gesellschaften, besonders als Dirigent bei Haustheatern stets willkommen. d.

Euler, Leonhard, geb. zu Basel den 15ten April 1707, Sohn Paul E's, welcher 1708 Landprediger zu Riechen wurde. Vom Vater selbst, einem großen Liebhaber und guten Kenner der Mathematik und Physik, unterrichtet gewann der talentvolle u. fleißige Knabe bald Liebe zu diesen Wissenschaften, wie zur Bildung des Geistes überhaupt. Auf der Universität zu Basel schwang er sich schnell bis zum Liebling des berühmten Mathematikers und Physikers Joh. Bernoulli auf, und wurde der Freund der beiden in denselben Wissenschaften ausgezeichneten Söhne seines Lehrers, Daniel und Nicolaus Bernoulli, von denen Daniel die Schwingungen eines Stabes zuerst entdeckte (s. Bernoulli). Schon in seinem 19ten Lebensjahre erkannte ihm die Pariser Academie der Wissenschaften, seiner Abhandlung „über das Bemasten der Schiffe" wegen, auf welchen Gegenstand E. auch in der Folge viele Aufmerksamkeit verwendete, das Accessit zu. Seine Freunde Dan. und Nic. B. waren an die neu errichtete Kais. Academie zu Petersburg berufen worden. Nachdem Nic. B. daselbst gestorben, Dan. aber in sein Vaterland zurückgekehrt war, kam E. an ihre Stelle, Anfangs als Adjunct der höheren Mathematik, später als Professor. Hier arbeitete E. mit einem so bewundernswerthen Fleiße, daß die Menge seiner vielfach ausgezeichneten Abhandlungen und Werke Staunen erregt. Nicht nur die größere Hälfte der mathematischen Aufsätze in den 46 Quartbänden der Petersburger Academie vom Jahre 1727—83 sind seine Arbeit, sondern man fand auch noch 100 Abhandlungen im Manuscript, welche die Academie nach seinem Tode herausgab. Die Zahl seiner sämmtlichen Aufsätze beläuft sich auf beinahe 700; dazu kommen noch 45 größere Werke. Die Pariser Academie der Wissenschaften hat ihm 10 Preise zuerkannt. 1741 wurde er von Friedrich dem Großen als Professor der Mathematik an die Berliner Academie berufen. Immer größer wurde sein Ruhm in allen Landen, so daß er mit Recht, nicht nur seines ungeheuern Fleißes, sondern auch seiner genialen Erfindungen wegen, zu den größten Mathematikern des 18ten Jahrhunderts gehört. 1766 wurde er zum Director der mathematischen Klasse der Academie zu Petersburg ernannt, welchem Amte er bis an seinen Tod vorstand. Bald nach dem Antritte dieses Amtes erblindete ihm das linke Auge (das rechte hatte er schon 1735 in Folge eines hitzigen Fiebers verloren) durch den Staar; dennoch blieb er thätig und heiter bis an sein Ende am 7ten September 1783. Unter seinen 13 Kindern zeichnete sich Joh. Albrecht als Mathematiker aus (geb. 1734 zu Petersburg, gest. daselbst 1800). — Leonhard Euler's scharfsinnige Erfindungen und Förderungen in der Mathematik, seine mannigfachen Hypothesen in der Physik, und seine weit weniger glücklichen philosophischen Bestrebungen gehören nicht hieher, eben so wenig sein Antheil an den Mondstafeln Tob. Mayer's. Daß er aber die Musik unter seine angenehmsten Erholungen zählte, und in seinen mathematischen und akustischen Arbeiten Bedeutendes zur Förderung musikalischer Wissenschaft beitrug, kann keinem Freunde, viel weniger einem Kenner der Tonkunst gleichgültig seyn, obgleich den Meisten seine Abhandlungen unverständlich seyn werden. Es gehören durchaus mathematische u. physikalische Kenntnisse zu ihrem Verständnisse, die nicht jeder Tonkünstler zu erlernen Gelegenheit, auch nicht immer Lust hat. So verhält es sich gleich mit seiner

ersten hieher gehörigen Schrift: „Dissertatio de sonis.“ Basil. 1727 in 4; „Tentamen novae Theoriae Musicae ex certissimis Harmoniae principiis dilucide expositae.“ Petropol. 1729, 1734 u. 1739 in 4 (S. 263). Die gründlichste Beurtheilung des Werthes dieser Schrift für die Tonkunst schrieb Mattheson unter dem Titel „die neue Zahlen-Theorie.“ Allerdings findet sich darin, wie in verschiedenen seiner übrigen hieher gehörigen Schriften, Manches, was nicht Stich hält, so daß bereits Viele den Wunsch ausgesprochen haben, E. möge zu seiner außerordentlichen mathematischen Wissenschaft noch mehr practische Kenntniß der Tonkunst besessen haben. Manches, was er genau berechnet, läuft dennoch wider die Natur, und läßt sich durchaus in der ausübenden Musik nicht anwenden. So ist es mit seiner Reihe von 12 Tönen, und seiner Angabe der Annehmlichkeit der Tonverhältnisse, welche Chladni in seiner Akustik (Leipz. 1830) S. 43 widerlegt. Einen weitläufigen Auszug aus dem „Tentamen etc.“ giebt der dritte Band der Bibliothek von Mitzler (verdeutscht). Seine Lettres à une Princesse d'Allemagne sur divers sujets de Physique et de Philosophie (Berlin 1763, Petersburg 1768 und 1773 in 3 Octavbänden) sind mehrmals ins Deutsche übersetzt worden von Professor Engel und auch von Kries. Die von Musik handelnden Briefe sind im 4ten Bande der Hiller'schen Nachrichten abgedruckt zu lesen. Sie handeln vom Schalle und seiner Geschwindigkeit, von den Con- und Dissonanzen, vom Unison und den Octaven, von den übrigen Consonanzen, von den 12 Tönen des Claviers, vom Vergnügen der Musik, von der Aehnlichkeit zwischen Farben und Tönen, und von den Wundern der menschlichen Stimme. Diese an die älteste Tochter des Markgrafen von Schwedt, nachmalige Aebtissin von Hervorden (nach Gerber's Angabe) gerichteten Briefe wurden allgemein bekannt, weil sie sich zur belehrenden Unterhaltung eigneten, nicht deshalb, weil sie zu den vorzüglichsten Schriften gerechnet werden könnten, die E. zum Besten der Musikwissenschaft schrieb. Sonderbarer Weise ist fast überall mehr von denjenigen seiner Arbeiten geredet und geschrieben worden, die etwas durchaus Unstatthaftes in sich haben, u. zwar ist dies nicht immer, ja am seltensten geschehen, um sie zu widerlegen, was erst später, wenigstens größtentheils, erfolgte. Dahin gehört die Abhandlung de sono campanarum, wo seine Angaben eben so wenig in der Natur begründet sind, als es der Fall ist mit den von ihm angegebenen Schwingungen eines Ringes. Dagegen haben wir ihm die genauesten und wichtigsten Entdeckungen zu verdanken über die Schwingungen der Luft, der Saiten und der Stäbe, was unser vortrefflicher und höchst redlicher Akustiker Chladni auf das Dankbarste anerkennt. Unter diese höchst ausgezeichneten Aufsätze gehört z. B. „Investigatio motuum, quibus laminae et virgae elasticae contremiscunt“ —; „de motu aeris in tubis“, worin weit mehr enthalten ist, als der Titel ausspricht ꝛc. Wer sich mit der Akustik beschäftigt, lernte E's Irrungen und seine großen Verdienste um diese Wissenschaft aus Chladni's Hauptwerke bereits kennen, oder wird sie dort am müheloseſten und bestimmtesten erwähnt finden. G. W. Fink.

Euneus, der Sohn Jason's und der Hypsipyle, der Königin der Insel Lemnos, gewann als Cytherspieler den Preis in den nemäischen Spielen. Alle seine Nachkommen mußten sich nach seinem Willen der Kunst des Cytherspiels widmen, und machten daher lange Zeit eine eigene musikalische Familie (Zunft) in Athen aus, die nach ihm den Namen der Euniden führte, und bei den Opferfesten gebraucht wurde. 48.

Eunicke, Friedrich, ehemaliger erster Tenorist an dem Berliner Nationaltheater, geb. zu Sachshausen bei Oranienburg 1764, war Anfangs

als Kammersänger in Markgräflich Schwedt'schen Diensten, wo er auch zum ersten Male das Theater betrat. 1788 erhielt er ein Engagement in Mannheim; von da kam er 1793 zur deutschen Operngesellschaft in Amsterdam, 1795 nach Frankfurt a. M., und 1797 nach Berlin. Gleich nach seiner Ankunft hier ließ er sich von seiner Gattin, Henriette, einer geborenen Schüler, die sich aber mehr als Schauspielerin denn als Sängerin auszeichnete, scheiden, und heirathete noch im Sommer desselben Jahres die Sängerin Therese Schwachhofer, die er schon zu Amsterdam hatte kennen lernen, und die nach einem kürzeren Aufenthalte zu Mainz lange Zeit als vortreffliche Soubrette eine Zierde des Berliner Theaters war. Mit vielen gründlichen musikalischen Kenntnissen verband E. eine seltene Fertigkeit im Gesange, zu deren Mißbrauch ihn leider nur zu häufig die etwas sonderbare Liebhaberei seiner zweiten Gattin verleitete. Von mehreren Opern (auch von Mozart's „Zauberflöte") hat er Klavierauszüge bearbeitet, die sich von den meisten übrigen Arrangements der Art durch richtige Behandlung des Instruments und Vollständigkeit auszeichnen. — Die große Berühmtheit und Merkwürdigkeit aber, welche der Name Eunicke in der deutschen Bühnengeschichte behauptet, erlangte derselbe hauptsächlich erst durch Friedrichs Tochter — Johanna Eunicke, die 1800 zu Berlin geboren wurde, und durch ihre anziehende Aeußerlichkeit und ausnehmend schöne Sopranstimme mehrere Jahre an dem dortigen Hoftheater glänzte, seit längerer Zeit aber sich an den berühmten Maler Krüger daselbst verheirathet hat, da sie, wahrscheinlich in Folge einer zu großen und frühzeitigen Anstrengung bald ihre Stimme verlor, und blos als Schauspielerin sich ihr eine geringere Aussicht auf bleibenden Ruhm öffnete. st.

Eunomius oder Eunomus, ein altgriechischer Cytharöde aus Lokris, dem seine Zeitgenossen eine Statue errichteten, die ihn mit der Lyra in der Hand vorstellte, auf welcher eine Heuschrecke saß. Nach der Legende nämlich soll in dem Augenblicke, als ihm während eines Wettstreits eine Saite auf der Cyther sprang, eine Heuschrecke sich aus der Luft auf das Instrument niedergelassen und durch ihren Gesang den mangelnden Ton der gesprungenen Saite in richtigster Folge ersetzt haben. In Folge dieses Vorfalls ließ er selbst auch, wie einige Dichter erzählen, dem Apollo zu Ehren eine Cyther mit einer in Stein gehauenen Heuschrecke errichten. Nicht unwahrscheinlich nahm Andreas Alciatus hieraus Veranlassung zu seinem 108ten Emblem, das die Ueberschrift führt: „Musicam Diis curae esse". Daß das Ganze wahrscheinlich nur eine Dichtung ist, bedarf wohl kaum der Erwähnung. 48.

Euphon ist nach Chladni's eigener Beschreibung ein Instrument, wo klingende Körper vermittelst eines daran befestigten Streichstabes, welcher mit den Fingern der Länge nach gestrichen wird, in zitternde Bewegung gesetzt werden. An die Klingstäbe sind also die Streichstäbe befestigt. So lang der Streichstab ist, so lange können auch die Töne ohne die allergeringste Unterbrechung ausgehalten werden, wie es z. B. bei der Violine mit dem Bogen geschieht. Das neue Ansetzen eines bis zum Ende des Streichstabes schon ausgehaltenen Tones kann jedoch durch Geschicklichkeit des Spielers so unmerklich gemacht werden, daß die Rückung nur geübten Ohren vernehmbar ist. Die Töne können vom feinsten pp. bis zum ff. durch alle Schattirungen verstärkt und umgekehrt geschwächt werden. Die Empfindung des Spielenden theilt sich den klingenden Körpern unmittelbar durch die Berührung der Finger mit, ohne Dazwischenkunft eines andern Mechanismus. Es gehört also das Euphon zu den Singinstrumenten, d. h.

zu denen, die den Ton nach Belieben anschwellen lassen können im Aushalten desselben. Das Genaueste darüber lehrt freilich der Erfinder, Chladni, selbst in seinen Beiträgen zur practischen Akustik und zur Lehre vom Instrumentenbau, enthaltend die Theorie und Anleitung zum Bau des Clavicylinders (s. d.) und damit verwandter Instrumente (Leipzig, bei Breitkopf und Härtel 1821. 8). Damit mögen diejenigen, die sich von allen Seiten her ausführlich darüber belehren wollen, noch die Selbstanzeige dieser Schrift Chladni's vergleichen, welche in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung desselben Jahrs 1821 S. 529 u. f. zu lesen ist. Aus dieser geben wir das Wissenswertheste zu möglich kurzer und bestimmter Uebersicht und zur Berichtigung von Irrungen. Sowohl zum Clavicylinder als zum Euphon können Stäbe oder Streifen, gerade oder auf irgend eine Art gebogen, angewendet werden. Zur Hervorbringung des Tones sind zweierlei Behandlungsarten zu unterscheiden, 1) durch mittelbare oder unmittelbare Reibung einer sich umdrehenden Streichwalze, welcher die Glasstäbe vermittelst einer Claviatur genähert werden. Jedes Instrument dieser Einrichtung, möge man auch in Nebendingen ändern, ist eine Clavicylinder-Art und keine neue Erfindung; — 2) durch Verbindung der Klangstäbe mit Streichstäben, die der Länge nach mit den Fingern gestrichen werden. Jedes Instrument dieser Einrichtung ist ein Euphon, es mag nun mit nassen Fingern oder mit beharzten Handschuhen gespielt werden. — Auf dem Clavicylinder läßt sich zwar mehr ausführen, als auf dem Euphon; auf dem letzten jedoch mehr als auf der Harmonica, mit welcher die Töne Aehnlichkeit haben: nur sind sie noch ätherischer und so einschmeichelnd, daß sie für die Länge zu weich wirken, etwa wie die Flageolettöne der Violine. — Das Euphon in allen seinen Nebenarten unterscheidet sich demnach von der Harmonica hauptsächlich dadurch, daß hier Glasstäbe, Röhren, Streifen in gerader Richtung gestrichen werden, während es bei der Harmonica in der Runde geschieht. Der Ton der Stäbe, da sie ihn an und für sich nicht geben können, mußte durch die Bauart des Instruments gefunden werden, womit sich Chladni $1^1/_2$ Jahr beschäftigte, so daß er nicht selten selbst im Traume auf die beschriebene Art spielen sah und einen der Harmonica ähnlichen Ton hörte, wie er wachend sich die Sache vorgestellt hatte. So ist denn auch wohl die unter dem Art. Chladni erzählte, möglich wunderbare, Traumgeschichte zu erklären. Zuverlässig richtig ist wenigstens, daß jenes fragliche Traumbild dem Erfinder die Sache nicht ganz zweckmäßig angegeben hatte, wenn es ja so war; denn das erste 1790 am 8. März wirklich fertig gewordene Euphon hatte viel zu wenig Festigkeit und noch manche andere Mängel, die durch fortgesetztes Nachdenken bald beseitigt wurden. Die erste Bauart war in der Gestalt eines Schreibepultes, eine spätere tischförmig, oder in der Gestalt eines viereckigen Kastens, wobei der Resonanzboden nicht senkrecht, sondern horizontal, und die übrigen mechanischen Vorrichtungen nicht hinter, sondern unter den Glasstäben befindlich waren. „Das Wesentliche dieser Erfindung", fährt Chladni selbst in seiner Akustik fort, „besteht übrigens darin, daß ich zuerst die Idee gehabt und ausgeführt habe, durch Streichen gläserner Stäbe (ob sie cylindrisch oder parallel-epipodisch sind, ist einerlei) mit nassen Fingern nach der Richtung der Länge einen Klang (vermittelst irgend einer mechanischen Vorrichtung, die sehr verschieden seyn kann) hervorzubringen; mithin ist kein von einem Anderen, nachdem ich die erste Idee gegeben hatte, geschehener oder etwa in der Folge geschehender Bau eines solchen Instrumentes als eine neue Erfindung anzusehen." — Chladni verwahrt sich nicht mit

Unrecht dagegen; gleich nach seiner veröffentlichten Erfindung trat ein solcher Streit mit dem Dr. Chr. Fr. Quandt in's Leben. Wenn aber hier unter Chladni Dr. Quandt in London angegeben u. 1799 gesetzt wird, so beruht dies auf einem Mißverständnisse, das ich am besten aus Chladni's oben angezeigter Schrift berichtige, worin es S. 158 heißt: „Dr. Quandt, der damals in Jena studirte, hernach practischer Arzt zu Niesky in der Oberlausitz war und vor mehreren Jahren gestorben ist, bauete 1790, durch Erzählungen von meinem zu Anfange desselben Jahres zu Stande gebrachten Euphon veranlaßt, ein Instrument, wo an den kürzeren Schenkel einer Gabel der Streichstab (wozu er sich schmaler Glasstreifen bediente) rechtwinklig angebracht war. Als er es im Journale des Luxus und der Moden bekannt machte, waren einige Aeußerungen so, als ob er sich die eigentliche Erfindung zuschriebe. Ich hielt also für nothwendig, Einiges dagegen zu erwiedern; er erklärte hierauf im Intelligenzblatte desselben Journals, er habe nie geleugnet, daß er mir die erste Idee seines Instruments zu verdanken habe; wodurch also dieser Streit schneller, als sonst gewöhnlich literarische Fehden, geendet war." — Dazu giebt er selbst noch S. 17 folgende Notiz: „Die Idee, einen klingenden Körper, der transversale Schwingungen macht, durch longitudinales Streichen eines daran in die Quere angebrachten Stabes in Bewegung zu setzen, habe ich 1790 zuerst an meinem Euphon ausgeführt, und seitdem ist sie auch von einigen Anderen zu einer Art von Euphon angewendet worden, und ganz neuerlich auch in Frankreich von Hrn. Savart zu einigen theoretischen Versuchen." — Die beste Gestalt der Streichstäbe ist die cylindrische. Jeder Ton hat einen eigenen gläsernen Cylinder, der Thermometer-Röhren ähnlich ist, 17 bis 18 Zoll lang, etwa von der Stärke einer Federspule. Die Cylinder liegen in gleicher Entfernung von einander, so daß mit nicht zu kleiner Hand eine Octave gegriffen werden kann. Die halben Töne unterscheiden sich durch andere Glasfärbung. Einen neu verbesserten Bau des Euphon's brachte er im Juli 1822 zu Stande. Man findet eine ausführliche Beschreibung davon in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1822 S. 805, hauptsächlich von S. 811 an. Die Länge dieses neuen Euphon's betrug $30^3/_4$ rhein. Zoll, die Breite $18^7/_8$ und die Höhe nicht völlig 5 Zoll. Dennoch war der Klang mehr als um die Hälfte stärker als der Klang des ältern Instruments; auch ließ sich Manches leichter als sonst darauf spielen. Am schönsten wirkten jedoch immer langsame und ausdrucksvolle Sätze. Der ganze Tonumfang betrug $3^1/_2$ Octave, vom ungestrichenen c an bis in das dreigestr. f; auf einem etwas größeren Instrumente enthielt er 4 volle Octaven, vom großen F an bis zum dreigestrichenen f. Will man das Volumen des Instruments vergrößern, kann man bis in die tiefsten Contratöne gehen, auch in der Höhe Zusätze machen; doch würde es schwer fallen, den unter dem großen C liegenden Tönen die gehörige Stärke zu geben. Zu hohe Töne würden gleichfalls Schwierigkeit haben; sind auch nicht nöthig. — Den Namen Euphon gab Chladni diesem seinem Instrumente des höchst angenehmen Klanges wegen (s. Euphonie).

G. W. Fink.

Euphonia. Unter diesem Namen wird in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung Jahrg. 1812 S. 147 eines neu erfundenen Instruments Erwähnung gethan, dessen tönende Körper aus Messingstäben bestanden, welche, im Winkel gebogen, durch das Anziehen der niedergedrückten Tasten, mit einem conischen Messingcylinder, der durch Tritt und Schwungrad in Bewegung gesetzt wird, in Reibung gebracht wurde. Der Ton war

nicht so sanft, wie der Ton der Harmonica. Der Verfertiger und Erfinder war ein gewisser Ludwig Klatte, konnte aber das Instrument, als er es in Erfurt öffentlich hören ließ, nicht stimmen. Die Erfindung ist verschollen, auch keineswegs so wichtig, als das eben beschriebene Euphon unsers Chladni.

Euphonie (von dem griech. εὐφωνία — gute, helle Stimme). Man versteht unter diesem Worte ganz im Allgemeinen jeden Wohllaut der Töne, und gebraucht ihn also immer nur in Beziehung auf deren Qualität, ohne Rücksicht auf ihre äußere Erscheinung in irgend einem Verhältnisse. Eine euphonische Musik oder Harmonie ist daher überhaupt eine wohlklingende, schöntönende; ein euphonischer Ton ein solcher, welcher einen angenehmen Klang hat, der mit einer besonderen Reizbarkeit auf das Ohr wirkt.

Euphorion, ein altgriechischer Tonkünstler, der, wie Laborde behauptet, Gesänge mit Begleitung eines Psalterions, der Pandure und Sambuke componirte, von dem aber sonst nichts Zuverlässiges bekannt ist.

Eurhythmie, ein aus dem Griechischen abgeleitetes Wort, bedeutend das schöne Verhältniß in der Bewegung, z. B. im Tanze, in der Musik, und vorzüglich in den Worten als Sprachtönen, worin eine Sprache vor der andern Vorzüge hat. Dann nennt man auch jede schöne Uebereinstimmung der einzelnen Theile zum Ganzen, jedes schöne Verhältniß in einem Kunstwerke die Eurhythmie desselben. Ueber das Weitere vergl. d. Art. Einheit und Rhythmus.

Eurydice, s. Oper.

Eustachische Röhre, der Verbindungscanal, zwischen dem inneren Ohre und dem hintern Theile des Mundes, nach dem berühmten Arzt und Anatom Bartolomeo Eustachi so genannt (tuba Eustachii). Siehe Gehörwerkzeuge.

Eustachius, s. Literatur.

Euterpe, eine der neun Musen, Tochter der Mnemosyne und des Jupiters, deren Name Vergnügen anzeigt. Gewöhnlich wird sie als Muse der Musik vorgestellt, und, weil die Dichtung sie zur Erfinderin der Flöte macht, meistens auch mit einer Flöte und mehreren anderen Instrumenten neben sich abgebildet; ihre Statue im Vatikan zu Rom hält jedoch eine Rolle in der Hand. Wenn der Name dieser Muse schon mehrfach zum Titel verschiedener Musikwerke und Musikvereine gewählt ward, so deutete man damit zugleich auch auf den Zweck derselben hin: Vergnügen zu haben und zu schaffen; besonders aber das Letztere, weil die Mythe die Euterpe immer als die Geberin der Lust und Freude ansieht.

Euthia, in der griechischen Musik, als Gegensatz von Anacamptos, die Tonfolge von der Tiefe zur Höhe. S. Melopöie.

Evacuant, Windauslasser, Windabführer, Windablasser, ein stummes Orgelregister, durch das ein an der äußeren Wand des Hauptkanals sich befindliches 3½″ hohes und 3″ breites Sperrventil geöffnet und verschlossen wird, und vermöge welches man nach beendigtem Orgelspiele den sich in den Windkästen und Kanälen befindlichen Wind abläßt. Es ist dieser Zug ganz unnütz, denn wenn gleich der berühmte Abt Vogler ihn an alle Orgeln, die unter seiner Leitung neu gemacht oder umgeschaffen wurden, anbrachte, wenn gleich er ihn als unumgänglich nöthig empfahl, indem er behauptete, daß der nach dem Spiele in der Orgel

zurückgebliebene Wind sich mit Gewalt durch die Holz- und Lederporen der Lade dränge und windhaltende Theile leicht zersprengen könne, so sind diese Behauptungen dennoch Irrthum, weil, wenn die Kraft des Windes, die übrigens bei 35 Grad noch so unbedeutend ist, daß sie kaum ein Gewicht von 14 Loth Schwere zu heben vermag, sich mit Gewalt durch die mit Leim ausgegossene Lade drängen oder gar den Windkasten, welcher der Sammelplatz des Orgelwindes ist, zersprengen könnte, so müßte dies eher noch dann eintreten, wenn er vor dem Spiele in den Windkasten einströmt; ja es müßte Beides auch während des Spielens geschehen können, da der Wind, vermöge seines steten Zuströmens zum Windkasten, durch das Spielen der Orgel nicht geschwächt werden kann. Deshalb, weil Vogler den Evacuant so sehr favorisirte, wurde er von Mehreren für den Erfinder desselben gehalten, was er aber nicht seyn kann, da Adlung schon in seinem Werke „Musica mechanica organ." Th. 1. S. 204, so wie an mehreren anderen Orten diesen Zug als in der i. J. 1722 zu Breslau erbauten Orgel befindlich unter der Benennung Windablassung aufführte. Vogler verwarf also nur den deutschen Namen, wählte dafür den Lateinischen und umgab diesen unnützen Zug, den er seinem sogenannten Symplificationssysteme einzuverleiben bemüht war, mit einem Nimbus, der bei den Leichtgläubigen nicht ganz ohne Wirkung blieb, denn man findet ihn noch jetzt oft in neuerbauten Orgeln. Vergl. auch hier d. Art. Balg, und einen interessanten Aufsatz üb. Evacuant von G. Weber in d. Cäcilia Bd. 12. pag. 288 ff.

Evolutio, der lateinische Name der Umkehrung der Stimmen im doppelten Kontrapuncte; s. dies. und auch Inversio.

Evovae, eigentlich Euouae, sind nichts anderes, als die sechs Vocale der beiden Wörter Seculorum Amen, mit welchen in den älteren Zeiten viele Psalmen und Choräle schlossen. Weil in der Liturgie auf diese Gesänge unmittelbar andere folgten, nach deren Tonart modulirt werden mußte, so bediente man sich der Sylben dieser Schlußworte zur Unterlage unter die Töne, vermittelst welcher jener Uebergang gemacht wurde, und den man dann darnach gemeinhin die Evovae nannte. Die alten Tonlehrer, wie z. B. Murschhauser in seiner „Academia musico-poetica" (Th. 1 Cap. 4), schrieben oft weitläuftige Abhandlungen über diese Art der Modulationen, die indessen als überflüssige Pedanterien erscheinen, da sie nichts anderes enthalten, als die gewöhnliche Lehre von der Modulation, nur mit Rücksicht auf die Textsylben e-vo-vae.

Evremont, Charles Marguetel de Saint-Denis, Herr von St., geboren 1613 zu Saint-Denis le Gueſt, und gestorben in England 1703, s. Literatur.

Excellentium, ist der lat. Name des höchsten Tetrachords (Hyperbolaeon) im griechischen Tonsysteme. S. Tetrachord. — Excellentium extenta ist der lat. Name der dritten Saite jenes Tetrachord's oder der vorletzten des ganzen griechischen Tonsystems, die unserem eingestrichenen g entspricht.

Exclamatio (lat.) — der Ausruf; eine oratorische Figur, welche in der Musik durch das Aufwärtssteigen oder Springen consonirender oder dissonirender Töne, je nachdem der herrschende Ausdruck diese oder jene verlangt, ausgeführt, eigentlich mehr nachgeahmt wird.

Executiren, s. Aufführung.

Exercice, dasselbe was Etude.

Eximeno, Don Antonio, ein musikalischer Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts, ein Spanier von Geburt, lebte aber von 1770 an in Rom, und gab daselbst heraus: „Dell' origine e delle regole della Musica" (2 Thle. 1774), worin er die Systeme des Pythagoras, Galiläi, Euler, Tartini und Rameau untersucht, und zu beweisen sich bemüht, daß die Musik in gar keinem Zusammenhange mit der Mathematik stehe, sondern lediglich eine Sprache der Empfindung sey. Er gerieth dadurch mit mehreren Tongelehrten in heftigen Streit, der jedoch nicht ganz ungünstig für ihn endete. Burney will kein italienisches musikalisches Werk kennen, das dieser Abhandlung des E. an Schönheit im Ausdrucke und Style gleichkomme. Darauf gab er 1775 noch heraus: „Dubbio sopra il Saggio di Contrapunto del Padre Martini" (3 Thle.), worin er dem Martini nebenbei auch auf die Tadel antwortet, welche derselbe an seinem obigen Werke gefunden hatte. Mehr ist über ihn nicht bekannt geworden.

Extemporiren, s. Fantasiren, Stegreif, und Verzierungskunst im Gesange.

Extemporir-Maschine, s. Melograph.

Extension, deutsch eigentlich Ausstreckung, ist eine Manier in der Violin-Applicatur, welche darin besteht, daß man den kleinen Finger, wenn die Lage der Hand nicht verrückt werden soll, so weit ausstreckt, daß er die über der Applicatur liegende Note greifen kann. Nur in dem Falle ist dieses Hülfsmittel wirklich erleichternd, wenn die um dieses einzigen Tones oder auch einiger wenigen Töne willen veränderte Applicatur nach denselben augenblicklich wieder in ihre vorige Lage zurücktreten müssen. In jedem anderen Falle wird sie ganz entgegengesetzt wirken.

Extenta, der lateinische Beiname der dritten Saite eines jeden Tetrachords (s. dies.).

Eybler, Joseph von, K. K. Hofcapellmeister in Wien, ist geboren am 8. Februar 1764 in dem eine Poststation von Wien entfernten Marktflecken Schwöchat. Sein Vater, der ihm selbst den ersten Musikunterricht ertheilte, war Schullehrer und Regens-Chori, auch ein Jugendfreund Michael Haydn's, dessen Geburtsort, Rohrau, gleichfalls nur 2 Stunden entfernt liegt. Der K. K. Beamte Joseph Seitzer hörte den sechsjährigen Knaben zufällig ein Clavierconcert vortragen, was ihm — nicht allein Verehrer der Tonkunst, sondern auch gründlicher Kenner derselben — außerordentlich wohlgefiel, und das schlummernde Talent des künftigen Meisters verrieth. Der eifrigen Verwendung dieses Mannes gelang es, daß der kleine Joseph in das Musik-Seminarium der Residenz aufgenommen, und, neben den Grammatikal-Studien, im Singen, Violinspiele und Generalbaß gemeinschaftlich unterwiesen wurde. Damit aber noch nicht zufrieden, brachte ihn sein wohlwollender Protector auch in die Schule des berühmten Contrapunctisten Albrechtsberger, bei welchem er während eines dreijährigen Curses, von 1777—1779, die Composition mit dem besten Erfolge studirte. Als das oben genannte Institut im Jahre 1782 aufgelöst ward, sah E., wie alle seine Mitschüler, sich selbst überlassen. Anfänglich frequentirte er, von dem Vater nothdürftig unterstützt, die juridischen Collegien; nachdem aber diesen ein verheerender Brand fast all' seiner Habe beraubt hatte, mußten auch jene Zuflüsse versiegen, und die zu hoffenden Ansprüche auf einen Civildienst entschwinden. So kehrte denn E. abermals zur Tonkunst zurück, die ihn ohnehin mit kaum zu widerstehender Gewalt an sich fesselte; und sie, erkennend den einstigen, ihrer würdigen, Priester, geleitete ihn auf

dem dornigen Prüfungspfade, und an der treuen Führerin Hand nach mühevollen Kämpfen den steilen Gipfel zur Tempels-Zinne zu erklimmen; aber, angelangt an den hehren Pforten, dem muthigen Sieger auch die lohnende Palme darzureichen. — Durch Stundengeben erwarb er vorerst den nothwendigen Lebensunterhalt, und versuchte sich allmählig auch im Componiren, wobei ihm Jos. Haydn's väterlicher Rath nie entstand. Desgleichen wurde er mit Mozart bekannt, der seiner bei dem Einstudiren der Oper „Cosi fan tutte" sich bediente, indem, während er (M.) noch mit dem Partitur-Satze beschäftigt war, E. indessen die Clavierproben besorgte. Wohl fand er dadurch Gelegenheit, in der italienischen Sprache sich zu vervollkommnen; lernte aber zugleich auch die theatralischen Umtriebe in ihren mannigfaltigen Verzweigungen kennen, was ihn denn für immer von der früher gefaßten Idee, selbst einmal Operncomponist zu werden, radicaliter heilte. Durch Mozart befreundete er sich ebenfalls mit Händel's Meisterwerken; er erwarb sein volles Vertrauen, und das Künstlerband, welches Beide umschlang, wurde erst durch den Tod des Ersteren zerrissen; ja E. erfüllte — nach eigenem Geständnisse — noch die traurige Pflicht, dem Unvergeßlichen in seinen letzten Leidenstagen den Liebesdienst des Wartens und Pflegens mit erweisen zu helfen. — Fest bestimmt nunmehr, ausschließend nur den Kirchenarbeiten sich zu weihen, concurrirte und erhielt E. 1792 die Chordirectors-Stelle an der Carmeliten-Pfarre, und im folgenden Jahre auch jene des Schottenstifts. Bald erregten seine großartigen Messen Aufsehen und Bewunderung; sie kamen auch der verstorbenen Kaiserin Theresia, jener erhabenen Beschützerin der Tonkunst, zu Gehör, fanden gerechte Anerkennung, und E's Glück war begründet. Häufig wurde er den Familien-Concerten und dramatischen Vorstellungen in den Lustschlössern Laxenburg und Hezzendorf zugezogen; schrieb, auf Verlangen seiner Gönnerin, das bekannte solenne Requiem; wurde 1801 zum Kaiserl. Musiklehrer, 1804 zum Hof-Vicecapellmeister ernannt; unterrichtete fortwährend Sr. Maj. den jüngeren König von Ungarn und Oesterreichs Kronprinzen (jetzigen Kaiser) im Pianofortespiele; componirte auf ausdrücklichen Befehl seines Monarchen das große Oratorium „die vier letzten Dinge", welches als besonderes Hoffest zum erstenmale, 1810, in dem glänzend decorirten Ceremonien-Saale producirt, und der Meister vor allen hohen Anwesenden durch das mündliche Lob seines huldreichen Gebieters belohnt wurde; und rückte endlich, nach Salieri's Ableben, in den Rang eines ersten K. K. Hof-Capellmeisters vor, da er bereits, seit dessen Quiescirung, 1824, ganz allein den Dienst versehen hatte. Diesen ehrenvollen Posten bekleidete er nun mit Ruhm, rastlosem Eifer, und einer fast noch jugendlichen Thätigkeit. Als ihn aber am 23. Februar 1833 in der Hofcapelle, während der Direction des Mozart'schen Requiem's, eine Art von plötzlich lähmenden Schlagfluß anwandelte, dispensirte ihn sein gnädigster Herr interimistisch von der Geschäftsleitung, u. auf des Arztes Gebot durfte er vor der Hand nur wenig mehr mit geistig anstrengenden Arbeiten sich beschäftigen. Indessen genießt jetzt (1835) der 70jährige Meister wieder eine, noch lange Dauer verheißende, Gesundheit, welche allerdings der, durch Kaiserl. Munifizenz ihm bewilligte, Sommeraufenthalt im Lustschlosse Schönbrunn wesentlich und einflußreich fördert. Zur Belohnung seiner ausgezeichneten Verdienste erhob ihn Kaiser Franz noch, nach einer letztwilligen Verfügung, in den Erbländischen Adelstand. — Ueber E's Werke haben competente Kunstrichter zum öftern, namentlich in der Leipziger allg. musikal. Zeitung, und umständlicher, als hier Raum und Ort dazu wäre, sich ausgesprochen; so

mag denn das Gesammt-Verzeichniß seiner Compositionen diese gedrängte, jedoch factisch verbürgte Notiz beschließen. Er schrieb 7 Claviersonaten, 3 Violinduette, 2 Trio's, 6 Quartette, 8 Quintette, 2 Concerte, eine Oper „das Zauberschwerdt" (für die Leopoldstädterbühne); gegen 100 Lieder, Canons, mehrstimmige Gesänge ꝛc.; viele Tanzparthien: Menuetts, Allemanden, Polonaisen, Anglaisen, Ecossaisen, Ländler ꝛc.; 4 italienische Scenen; 2 Sinfonien; eine ernsthafte Pantomime „die Mutter der Grachen"; 2 Cantaten; 2 Oratorien „die Hirten an der Krippe" (1794 für die Tonk. Societät), und „die vier letzten Dinge"; 28 meist solenne Messen (die erste vom Jahre 1781, die zweite nach einem 16jährigen Zwischenraume, die letzte 1833); 7 Te Deum laudamus; 1 Tantum ergo; 1 Litaney; 1 Libera; 2 Veni Sancte Spiritus; 1 großes Requiem; 34 Graduale's (darunter 2 Salve, 1 Alma, 1 Regina und 1 Ave); 26 Offertorien; 3 Vesper-Hymnen; „Ecce quomodo moritur" (f. d. Charfreitag); „laudate Dominum" (zur Char-Samstagsfeier). Von diesen Kirchenstücken sind 3 Te Deum, eine Messe, sammt Gradual und Offertorium, gleichwie das Dies irae im Requiem bis zum Tuba, doppelchörig, für 8 Realstimmen, angelegt. — d.

Eycken, van der, s. Quercu.

Eylenstein, heißt Eulenstein (s. dies.).

Eysel, Johann Philipp, geb. zu Erfurt 1698, und gest. 1763, war eigentlich Advocat, trieb jedoch vorzugsweise Musik, spielte fertig Violoncell, und gab auch als Componist Manches heraus, was ihn in die Reihe der besseren Künstler seiner Zeit zählen läßt, namentlich viele Violin- und Flöten-Solo's mit Generalbaß, mehrere Gelegenheits-Cantaten und eine große Anzahl von Motetten, von denen in der Zeit von 1738 bis 1746 mehrere zu Nürnberg erschienen. Auch das anonym gedruckte Werk „Musicus autodidactus" (der sich selbst belehrende Musikus) wird für sein Eigenthum gehalten. Besonders beachtenswerth ist dasselbe wegen der darin vorkommenden Beschreibung von 24 Arten von Instrumenten, die größtentheils auch auf angelegten Holzschnitten abgebildet sind.

Eytelwein, Heinrich, ein berühmter Componist aus dem Anfange des 16ten Jahrhunderts, von dessen Werken sich noch einige Melodien in einer 1548 gedruckten Sammlung weltlicher Lieder für 4 Stimmen befinden, die noch jetzt auf der Bibliothek zu Zwickau sorgfältig aufbewahrt wird.

F.

F, von dem Grundtone c an gerechnet der vierte Ton in der diatonischen, oder die sechste Saite in der diatonisch-chromatischen Tonleiter, die in der Solmisation f fa ut oder auch nur fa heißt. S. Solmisation. Die Länge der Saite dieses Tones verhält sich zu der Saite c, gegen welche sie eine reine Quarte ausmacht, wie 3/4 zu 1 (s. Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel). — Als Abbreviatur bedeutet in den Notenstimmen der Buchstabe f (F. od. f.) forte — stark. — Das f der verschiedenen Octaven wird in der Buchstabenschrift bezeichnet durch: F = Contra F, F = das F der tiefen oder großen, f = der kleinen, $\bar{f}$ = der eingestrichenen, $\bar{\bar{f}}$ = der zweigestr., $\bar{\bar{\bar{f}}}$ = der dreigestr., und $\bar{\bar{\bar{\bar{f}}}}$ = der viergestr. Octave (s. Tabulatur).

Fa. Vergl. zuvor d. Art. Alphabet und Solmisation; hier bemerken wir nur, daß in der alten Solmisation, bei welcher die sogenannte Mutation stattfand, diese Sylbe jederzeit das obere Ende des großen halben Tones bezeichnete, während das untere Ende desselben durch die Sylbe mi angedeutet ward. Wenn daher die alten Tonlehrer von mi fa reden, so verstehen sie darunter allemal die aufwärts folgenden halben Töne der diatonischen Tonleiter, so wie im Gegentheile unter fa mi die abwärts gehende Folge derselben; in der Tonleiter von C-Dur z. B. unter ersteren die Töne e f und h c, in der Tonleiter von F-Dur die Töne a b und e f u. s. w. In der neueren Solmisation, welche den 6 Guidonischen Sylben noch die Sylbe si zugefügt hat, bezeichnet fa allemal den vierten Ton in einer Leiter. Von besonderer Wichtigkeit ist jenes mi fa, wie man gewöhnlich die Behandlung der halben Töne der Tonarten, besonders aber der alten Tonarten nennt, in der Einrichtung des Gefährten einer Fuge. Das Nöthige darüber jedoch unter dem Art. Gefährte.

Faber. In der Geschichte der Musik hat dieser Name eine große Berühmtheit erlangt. Es lebten viele Faber, die sich auf den verschiedensten Gebieten der Kunst auszeichneten. 1) Benedict F., geb. zu Hildburghausen, war ein fleißiger Componist, und lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts in Herzogl. Coburgischen Diensten. Von seinen Arbeiten sind noch mehrere achtstimmige Psalmen, vier- bis achtstimmige geistliche Lieder, und ein siebenstimmiger „Triumphus musicalis in victoriam resurrectionis Christi" als classische Werke seiner Zeit bekannt. — 2) Daniel Tobias F., war zu Anfange des vorigen Jahrhunderts Organist zu Crailsheim im Würtembergischen, und ist merkwürdig als der erste, welcher ein durchaus bundfreies Clavier mit 3 Veränderungen verfertigte. Durch die erste derselben ward dessen Ton gedämpft, durch die zweite dem Klange einer Laute und durch die dritte dem eines gedämpften Glockenspiels nahe gebracht. — 3) Georg F., um die Mitte des 16ten Jahrhunderts Professor der Musik zu Tübingen, schrieb „Institutio musices sive musices practicae Erotematum lib. II", welches Werk 1552 und 1553 zu Basel erschien, und verschiedene Compositionen von Josquin, Brumel, Ockenheim und anderen Meistern jenes Zeitalters enthält. — 4) Heinrich F., aus Lichtenfels im Voigtlande gebürtig, war Magister und um die Mitte des 16ten Jahrhunderts (wahrscheinlich) Schullehrer zu Naumburg, wo er 1550 das nicht unwichtige Werk „Ad musicam practicam introductio, non modo praecepta, sed exempla quoque ad usum puerorum accommodata, quam brevissime continens" herausgab, das mehrere Auflagen erlebte. — 5) Heinrich F., ein musikalischer Schriftsteller aus der Mitte des 16ten Jahrhunderts, und, wie Gerber vermuthet, Musiklehrer zu Wittenberg, schrieb: „Compendium musicae pro incipientibus" u. s. w.; ferner unter dem Titel „Musica", eine kleine Singschule für Anfänger; und dann noch „Musicae compendium latin. germ. cum facili brevique de modis" u. s. w. Alle diese Werke waren zu ihrer Zeit sehr gesucht und erlebten viele verschiedene Ausgaben und Auflagen. Walther meint, ihr Verfasser sey Rector zu Braunschweig gewesen; allein dies widerlegt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon vollständig. — 6) Jacob F., ein Schüler von Jacob Labinius und Jacob Turbelinus, starb zu Paris 1547 als ein Greis von 101 Jahren. Seine Werke: „Introductio in arithmeticam speculativam Boethii" und „Elementa musicae", erschienen zuerst 1496 und dann noch in mehreren späteren Ausgaben zu Paris, und wurden zu seiner Zeit viel studirt. — 7) Nicol F., der älteste bekannte deutsche Orgelbauer,

war ein Priester, und verfertigte 1359 eine große Orgel im Dom zu Halberstadt. Nach Prätorius, welchen dann auch Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ausschrieb, hatte das Werk vier Tastaturen, und ward mit den Fäusten geschlagen. Die beiden obersten derselben hatten den Umfang vom tiefen H bis zum kleinen a und vom tiefen H bis zum eingestr. c. Das Pedal enthielt nur eine Octave von H—h. Die beiden untersten Manuale waren für die Principale, das oberste hingegen und das Pedal für's volle Werk, d. h. für das Principal mit der großen Mixtur, welche auf mancher Taste 56 Pfeifen auf einmal hören ließ, und Hintersatz genannt wurde, weil sie hinter den Principalen angebracht war, und aus lauter Quinten und Octaven bestand. Die Tasten waren jede 3 Zoll breit und dann noch ½ Zoll von einander entfernt. Die größte Pfeife im Prospect hatte 31 Fuß Länge und 3½ Fuß im Umfange. Zwanzig Faltenbälge, die von 10 Balgtretern regiert wurden, gaben den nöthigen Wind. Ueber die sonstige Behandlungsart dieser Orgel findet, wer sich dafür interessirt, das Nähere bei Prätorius, besonders in einem von diesem abgedruckten Briefe, den Calvisius an denselben darüber schrieb. — 8) Joseph F., nach Stetten's Kunstgeschichte pag. 159 ein berühmter Orgelbauer des 16ten Jahrhunderts, lebte um 1570 zu Augsburg und bauete in der dasigen Gegend viele neue Werke. — Die letzten beiden Orgelbauer werden von einigen musikalischen Schriftstellern auch unter dem Namen Fabri aufgeführt.

Fabri, zwei Brüder, beide mit dem Vornamen Stefano. Der ältere, ein Schüler von Bernardino Nanini, war vom 26. April 1599 an bis zum letzten September 1601 in der Vaticanischen Hauptkirche, dann im Jahre 1603 in S. Giovanni Laterano zu Rom als Capellmeister angestellt. Compositionen sind von ihm nicht mehr bekannt, auch Baini führt in seinem Werke über Palestrina keine von ihm an. — Der jüngere, aus der römischen Schule, war vor 1657 einige Jahre Maestro an der Kirche di S. Luigi, von der Zeit an aber bis 1658, wo er im 52sten Jahre seines Lebens starb, zu S. Maria Maggiore zu Rom. Von ihm sind zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige Motetten, welche 1650 zu Rom gedruckt wurden, und concertirte, d. h. mehrstimmige Psalmen (ebend. 1660) bekannt geworden. — Ein anderer Fabri, Annibali Pio, geb. zu Bologna, war in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts einer der berühmtesten Tenoristen Italiens. Seine höchste Blüthe fällt in die Zeit um 1730, wo ihn Händel aus Italien nach London mitnahm. Von hier kam er auch nach Deutschland, wo er einige Zeit in Hessen-Darmstädtischen Diensten stand. Weitere Nachrichten fehlen.

Fabricius, Georg, Rector zu Meißen, berühmt als Poet, Componist und Critiker, wurde geboren zu Chemnitz am 23sten April 1516, und starb, nachdem er sich lange in Italien und Straßburg aufgehalten, vom Kaiser Maximilian II. das Diplom eines gekrönten Poeten erhalten hatte, zu Meißen am 13ten Juli 1571. Von seinen hieher gehörigen Werken ist nichts mehr bekannt, als „Disticha de quibusdam Musicis" etc. (Straßburg 1546) und sein 1564 zu Basel gedruckter lat. Commentar über die alten christlichen Lieder, worin er auch mehrere musikalische Determinologien erklärt. Seine ausführliche Biographie, von Schreber verfaßt, erschien 1717 zu Leipzig in lat. Sprache.

Fabricius, Werner, Musikdirector an der Pauliner-, und Organist an der Thomas-, zuletzt aber an der Nicolai-Kirche zu Leipzig, geb. zu Itzehoe am 10. April 1633 und gest. zu Leipzig am 9. Januar 1679,

stand als Schriftsteller und Componist bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen. Eine ausführliche Biographie von ihm gab ein gewisser Philonac heraus, und befand sich unter Anderen auch in dem Nachlasse des Ph. Em. Bach. Die vorzüglichsten seiner Werke führt Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon unter ihren vollständigen Titeln an. Sie bestehen in Allemanden, Curanten, Balletten, Sarabanden, geistlichen Arien, Motetten, einer Anlegung (manuductio) zum Generalbaß, Unterweisung in der Orgelprobe u. s. w., für jetzige Zeit jedoch alle von weniger Bedeutung. — Sein Sohn, Johann Albert, war der berühmte deutsche Gelehrte, der beinahe sämmtliche Zweige des menschlichen Wissens umfaßte, eine unglaubliche Belesenheit und einen unerschöpflichen Schatz der verschiedensten Kenntnisse besaß, und es zudem auch verstand, diesen Reichthum auf das Vielseitigste und Nützlichste anzuwenden. Derselbe wurde 1668 zu Leipzig geboren, studirte hier Philosophie, Medicin und Theologie, und lebte hernach in Hamburg als Professor der Beredtsamkeit und Moralphilosophie am dortigen Gymnasium, als welcher er 1736 starb. Von seinen vielen Werken gehören hierher die 1713 zu Hamburg und Leipzig erschienene „Bibliographia antiquaria", in deren eilftem Capitel er ausführlich von der alten Kirchenmusik handelt, und ferner seine „Bibliotheca latina", auch seine „Bibliotheca mediae et infimae aetatis", in welchen sich viele Nachrichten von den Werken und Lebensumständen der berühmtesten musikalischen Schriftsteller aus dem Mittelalter finden. Mit Hinweglassung des nicht musikalischen Inhalts erschien die letzte Bibliothek auch unter dem Titel „Elenchus brevis scriptorum medii aevi latinorum de musica, cantuque ecclesiastico", in welcher Ausgabe es vier verschiedene Auflagen (1708, 1712, 1722 und 1754) erlebte.

Fabrizi, Vincenzo, ein vor 15—20 Jahren in Italien sehr beliebter dramatischer Componist. Neuerer Zeit ist wenig von ihm bekannt geworden, auch von seinen Lebensumständen nichts weiter, als daß er zu Neapel, wo er auch in dem K. Conservatorium die Musik studirte, seinen beständigen Wohnsitz hatte, einen großen Theil seines Lebens aber auf Reisen zubrachte. Nach der Zahl und dem äußeren Erfolge der Opern zu schließen, welche er in Neapel und an anderen Orten in Italien auf's Theater brachte, arbeitete er ausschließlich im komischen Style, und hier mit einer seltenen Fruchtbarkeit. Es sind gegen 36 komische Opern von ihm zur Aufführung gekommen, darunter als die bekanntesten: „I due Castellani burlati" (Bologna); „la sposa invisibile" (Rom); „la Comtessa di nova luna" (Bologna); „chi la fa l'aspetta ossia la moglie capricciosa" (ebend.); „i Puntigli di Gelosia" (Florenz); „la nobilità villana"; „gl' Amanti trappolieri" (Neapel); „il calle di Barcellona" (Barcellona); „il Don Giovanni tenori" (ebend.); „il convitato di Pietra" (Fano); „l'incontro per accidente" (Neapel); „la tempesta" (Rom) und „il Colombo" (ebend.). Letztere Oper machte bei ihrer ersten Aufführung Fiasco, und kam nachher auch nie wieder auf's Repertoire. In Deutschland ist nur eine Oper von ihm bekannt geworden: „la necessità non ha legge", welche schon 1786 zu Dresden aufgeführt und mehrere Male, aber immer mit sehr getheiltem Beifalle, wiederholt wurde. XYZ.

Façade, siehe Orgelfronte. — Façade-Pfeifen, siehe Frontpfeifen.

Faces d'un Accord nennen die Franzosen die verschiedenen Lagen eines Accordes.

Fach, vergl. zuvor Chor. Nicht blos bei den Mixturen, sondern bei allen Registern pflegen einige Orgelbauer sich dieses Worts zu bedienen, um damit anzuzeigen, daß bei denselben mehr als eine Pfeife für jeden Ton auf der Windlade stehen. So hat eine Mixtur einfach nur für jeden Ton einer Octave eine besondere Pfeife, die dann von jedem gleichnamigen Tone der folgenden Octave ebenfalls benutzt wird; eine Mixtur zweifach geht durch zwei Octaven und wiederholt sich mit der dritten Octave; eine Mixtur vierfach geht durch vier Octaven ohne Wiederholung eines vorher schon dagewesenen Tones u. s. w. Das Nähere enthalten die besonderen Artikel der Orgelstimmen.

Fackeltanz, ein in alten Zeiten sehr üblicher, ceremonieenreicher marschartiger Tanz mit prächtiger, feierlicher Musik, während dessen Dauer die Tänzer Fackeln in der Hand trugen. In den alten Ritterzeiten pflegten die glänzenden Turniere und überhaupt alle großen Feste damit verherrlicht zu werden. Seit dem 6ten Jahrhundert hat ein solcher Gebrauch nach und nach immer mehr aufgehört, und jetzt weiß man fast gar nichts mehr davon. Die Musik dazu hatte durchaus nichts Eigenthümliches, sondern war ganz der Wahl unter pomphaften Märschen, Aufzügen u. dgl. freigegeben.

Facture (franz.), die Art und Weise, wie ein Musikstück gemacht ist, mit besonderer Rücksicht auf seinen inneren Bau. Doch bedienen sich die Franzosen dieses Ausdrucks in der Musik hauptsächlich zur Bezeichnung der Orgelregister, oder eigentlich der Weite und Länge der Orgelpfeifen. So heißt z. B. les jeux de la grosse facture, de la petite facture nichts anderes als der Umfang oder Spielraum des großen, des kleinen Registers.

Fadscheck (zuweilen auch Fatt- u. Fatscheck geschrieben), Bernhard, unter den jetzt lebenden Harfenvirtuosen, da Nadermann, die Demar und Dumonchau todt sind, vielleicht der größte, wenigstens nächst der Pfortner in Straßburg, ist als Cammermusikus in der K. Capelle zu Stockholm angestellt, aber ein geb. Deutscher. Zeit und Ort seiner Geburt ist uns nicht bekannt. Dem Aussehen nach ein Mann in den besten Jahren machte er 1833 eine größere Reise durch Deutschland, Holland und Frankreich, und noch 1834 kamen Nachrichten aus Paris, welche von erfolgreichen Concerten sprachen, die er dort gegeben, und einem glänzenden Beifalle, den sein Spiel gefunden habe. Im Anfange des Jahres 1835 aber scheint er wieder nach Stockholm zurückgekehrt zu seyn. Compositionen sind bis jetzt, unseres Wissens, nicht von ihm erschienen, obgleich er auf jener oben erwähnten Reise, z. B. in Hamburg u. a. a. O., Mehreres von seiner eigenen Erfindung spielte, was eben so viel natürliches Talent als wissenschaftlich erworbenes Geschick zur musikalischen Dichtung verrieth, und daher wohl einer weiteren Verbreitung werth wäre. D.

Fago, Nicolo, ein berühmter italienischer Componist, lebte zu Anfange des vorigen Jahrhunderts, und war besonders als Kirchencomponist sehr fruchtbar. Von seinen Cantaten für eine Stimme mit Generalbaß und Begleitung des Fortepiano's befindet sich noch eine „Tra cento belle sol la mia bella, a Soprano) in der Breitkopf-Härtel'schen Manuscriptensammlung zu Leipzig; und eine Arie (Perche amarni) im Clavierauszuge theilt Reichardt im 6ten Hefte seines Kunstmagazins mit. Sonst hat sich von allen seinen Compositionen nichts erhalten.

Fagott, ital. Fagotto, franz. Basson, ein bekanntes Blasinstrument von Holz mit Tonlöchern und Klappen. Die nähere Beschrei-

bung folgt weiter unten. Den Namen Fagott gab man wohl deshalb diesem Instrumente, weil das italienische Wort Fagotto eigentlich Bündel heißt, und man das Instrument in mehrere kleine Theile zerlegen oder auseinandernehmen und zusammenpacken kann, oder weil die zwei Röhren desselben gleichsam neben einander zusammengebunden sind. Die Franzosen nannten das Instr. Basson (de hautbois), weil man es als Grundstimme zur Hoboe betrachtete, und Anfangs auch gebrauchte. Wir Deutsche haben schicklicher den Namen Fagott beibehalten. Die Erfindung dieses Instruments ist sehr alt. Die Geschichte setzt sie schon vor das Jahr 1539 (Müller in seiner ästhetisch-historischen Einleitung sagt irrig 1625), wo dasselbe von einem Canonicus zu Ferrara, Namens Afranio (s. dies.), als seine Erfindung gezeigt wurde (vergl. auch den Art. Albonesio). Etwas ganz Zuverlässiges hat sich jedoch bis jetzt nicht darüber ausfindig machen lassen. Gewiß ist, daß um die Mitte des 16ten Jahrhunderts der Fagott schon einen großen Grad der Vollkommenheit erreicht hatte. So versichert unter Anderen Doppelmaier in seinen historischen Nachrichten von Nürnberg'schen Mathematikern und Künstlern (Nürnberg 1730), daß Sigmund Schnitzer, einer der ältesten Instrumentenmacher in Nürnberg (starb 1578), ganz vorzügliche Fagotte gefertigt habe, welche sich sowohl durch nette Dreharbeit als reine Stimmung und leichte Ansprache in den hohen Tönen ausgezeichnet hätten, und daher auch in Menge nach Frankreich, Italien u. Deutschland verkauft worden wären. Vor der Erfindung des Fagotts war schon der Bombard (s. dies.) oder Pommer da, und es unterliegt keinem Zweifel, daß der Fagott in seiner jetzigen Gestalt aus der Vereinigung des Baß-, Tenor- und Altpommers entstanden ist. Zu seiner Vervollkommnung trugen nach und nach viele Instrumentenmacher das Ihrige bei. Jetzt besteht er aus einer ungefähr 8 Fuß langen ausgebohrten Röhre von Ahornholz. Um diese Röhre aber bequemer halten, und die Finger beider Hände naturgemäß beim Blasen gebrauchen zu können, ist dieselbe in zwei Theile getheilt, welche in ein drittes, unten geschlossenes, Stück neben einander gezapft sind, so daß dann beide Röhren neben einander herlaufen, und in dieser Lage ungefähr die Länge von 5 Fuß bilden. In der kürzeren Röhre, welche die Flügelröhre heißt, befinden sich 3 Tonlöcher für die Finger der linken Hand, und an der daneben liegenden längeren Röhre, welche in der Gegend der Tonlöcher von der Flügelröhre ein wenig überdeckt (überflügelt) ist, auf der anderen Seite (nach innen gekehrt) ein Daumenloch für die linke Hand, neben welchem die tiefen D- und B-Klappen liegen, welche ebenfalls mit dem Daumen der linken Hand regiert werden. Dieser Daumen hat auf eben dieser Seite auch noch zwei andere Klappen zu regieren, die für das hohe a und c bestimmt sind. Der kleine Finger der linken Hand regiert zwei an der Außenseite der anderen Röhre liegende Klappen für das tiefe Es und kleine cis. Die rechte Hand faßt das breitere Unterstück, in welchem sich wieder 3 Tonlöcher für die mittleren Finger jener befinden, neben deren drittem die kleine b-Klappe liegt, welche auch mit demselben Finger gegriffen wird. Außerdem befinden sich an diesem Unterstück auswärts zwei längere Klappen zu dem tiefen F, Gis und As, welche der kleine Finger der rechten Hand in Bewegung setzt, und von denen die erste offen, die zweite aber verschlossen ist. Auf der entgegengesetzten (inneren) Seite ist ein Daumenloch und die große Fis-Klappe. In Allem also enthält der Fagott in seiner gewöhnlichen Gestalt 8 Tonlöcher und 10 Klappen. In den neuesten Zeiten jedoch werden auch Fagotte mit noch mehr Klappen verfertigt, welche aber ihres hohen Preises wegen nicht

allgemein eingeführt sind und werden können. Almenräder (s. dies.) erwarb sich daher ein großes Verdienst um die Verbesserung dieses Instruments, daß er schon vermittelst der Verlegung der Klappen u. Erweiterung u. besseren Anordnung der Tonlöcher nicht nur einen größeren Umfang, sondern auch die möglichste Gleichheit der Töne erzielte, um so mehr als alle diese seine wesentlichen Verbesserungen sich auch an allen älteren Fagotten anbringen lassen. Er stützte sich dabei auf die Grundsätze, welche Gottfried Weber in seiner Akustik der Blasinstrumente aufgestellt hat, und die auch hier unter dem Art. Blasinstrument mitgetheilt sind. Zu einer ausführlichen Beschreibung davon ist hier nicht der Raum, und wir verweisen daher in solcher Beziehung auf die eben so gründlichen als ausführlichen Berichte in der Zeitschrift „Cäcilia" Band 2. pag. 123 ff. und Band 9. pag. 128 ff. — In der Flügelröhre steckt oben eine schwache messingene Röhre, welche gegen ihre Mündung nach und nach immer etwas enger zuläuft, und der Bequemlichkeit wegen dergestalt gebogen ist, daß sie die Figur eines gezogenen lat. S bildet, deshalb auch nur das Es (Fagott-Es) genannt wird. Gegen das Ende dieser Röhre, wo dieselbe im Instrumente steckt, ist ein kleines Loch, wie ein Nadelstich, an der Seite, um den überflüssigen Wind auszulassen; an dem andern Ende (Mündung) der Röhre steckt das sogenannte Rohr oder Fagottrohr (s. dies.). — Hinsichtlich seiner äußeren Klangfarbe steht der Fagott mit dem Violoncell im Einklange, und sein Tonumfang erstreckt sich im Aeußersten von Contra-B bis zum zweigestrichenen c und sogar es; doch ist seine natürlichste Tonlage, welche in der Orchestermusik nicht überschritten werden sollte, vom tiefen D bis zum eingestr. a, höchstens b. Das tiefe C u. Contra-B, und die Töne über dem eingestrichenen b sprechen schwer an. Das tiefe Cis u. Contra-H hat er gar nicht, übrigens aber alle ganzen und halben Töne seines Bereichs, und diese klingen auch wirklich so, wie sie durch Noten ausgedrückt werden. Die tieferen Töne bis zum eingestrichenen g stehen immer im Baßschlüssel, die höher liegenden schreibt man aber gern, um der bequemeren Leseart willen, im Tenorschlüssel. Alles, was innerhalb der Grenzen seines Tonumfangs liegt, läßt sich auf dem Fagotte auch ziemlich bequem ausführen, und er spielt daher auch bei unserer jetzigen Musik eine Hauptrolle. Doch sind einige Triller, z. B. auf dem kleinen und eingestrichenen e, mit dem Vorschlage von oben gar nicht vorhanden, oder von schlechtem Effect, und es ist daher, um gut für ihn zu componiren, immer eine genaue Kenntniß seiner inneren und äußeren Natur nothwendig. Die passendsten Tonarten sind: Es-, B-, F-, C-, G-, D- und A-Dur; die übrigen sind schwieriger, und in ihnen muß daher der Satz viel einfacher seyn. Die höheren Töne des Fagotts haben eben das Durchdringende wie die des Violoncells, daher wirkt denn auch ein einzelner ausgehaltener Ton auf diesem Instrumente in der Orchestermusik oft mehr als viele Passagen. Hier pflegt man sich gewöhnlich zweier Fagotte (primo und secundo) zu bedienen; der zweite wird natürlich etwas tiefer gehalten, muß aber, obgleich er den tiefsten Baß der Blasinstrumente ausmacht, doch nicht immer mit dem Violoncell oder Contrabaß zugleich fortschreiten, sondern besonders mehr aushaltende Töne als Figuren bekommen, welche erstere sich im äußersten Pianissimo ausführen lassen, und auch in dieser Gestalt von schönster Wirkung seyn können. Er macht gleichsam den ächten medium terminum zwischen dem Contrabaß und Violoncell bei stark besetzten Musiken aus, und giebt diesen Bässen eine noch bessere Kraft. Solo's für beide Fagotte, in Terzen oder anderen Intervallen, sind in der Orchestermusik hauptsächlich sehr zweck-

mäßig, wenn sie außerdem noch durch andere Instrumente verdoppelt oder sehr schwach begleitet werden, denn in den Mitteltönen wird der Fagott-Ton leicht so bedeckt, daß man ihn gar nicht mehr hört. Im Uebrigen kann derselbe zu allen Vortragsarten (staccato, ligato etc.) benutzt werden. — Um bei stark besetzter Blasmusik den Bässen angemessene gleiche Stärke und Kraft zu geben, wie z. B. bei Militärmusik, hat man noch zwei andere Gattungen der Fagotte erfunden, nämlich den Quartfagott, der um eine Quarte tiefer, und den Contrafagott, der um eine Octave tiefer, als der gewöhnliche Fagott steht, und somit den 16füßigen Contrabaß der Streichinstrumente vertritt. Auch einen kleineren Fagott, Tenorfagott und ital. Fagottino genannt, der gemäß seiner engern Mensur um eine Quinte höher steht als der gewöhnliche Fagott, trifft man bisweilen. In Hinsicht der Applicatur, Behandlung u. s. w. aber sind alle diese drei Arten der Fagotte dem gewöhnlichen Fagott ganz gleich, so daß der einzige Unterschied zwischen ihnen nur im Klange liegt, wie dies bei der Clarinette und dem Baßethorn der Fall ist. — Als Concertinstrument benutzt steht der Fagott offenbar allen übrigen in solcher Weise gebräuchlichen Instrumenten nach. Er wird hier immer seine Wirkung verfehlen, und nur das Ziel einer bewunderten Virtuosität erreichen; doch läßt sich seinem Klange eine Weichheit und Zartheit nicht absprechen, die aber um desto schöner wirken, und eigentlich ihren Character erst vollkommen erreichen, im Zusammentreten mit den Tönen der Hoboe, Clarinette und Flöte. — Anerkannte Virtuosen auf diesem Instrumente sind: Allmenräder, Bärmann in Berlin (Bruder des berühmten Clarinettisten), Böhmer, Czerwenka, Czeyka, Duvernoy, Ernst, Gebauer, Hirth, Kummer, Michel, Neukirchner, Ozi, Anton Romberg, Steiner u. A.; und auf dem Contrafagott besonders Barta, Lorenz und Mälzer. — Lehrbücher gaben heraus: Allmenräder, Fröhlich, Ozi und das Pariser Conservatorium. hr.

Als Orgelregister ist Fagott eine Stimme im Schnarrwerke (s. dies.), durch welche der Ton des oben beschriebenen Instruments nachgeahmt werden soll, und die gewöhnlich zu 8′ u. halbirt disponirt wird. Bei einigen Orgeln hat sie auch den Namen Fagottzug (wegen des Registerzuges), und wie das Instrument selbst auch den franz. Basson. S. auch Orgelregister.

Fagottino, s. den vorhergehenden Artikel.

Fagottist, Einer der den Fagott bläst, Fagottvirtuose, s. d. Art. Fagott.

Fagottrohr, s. Blatt und Rohr.

Fagottzug, s. Fagott (Orgelregister).

Fahne, ist ein Zeichen in Form einer kleinen Fahne, durch welches auf eine andere Stelle mit dem nämlichen Zeichen hingewiesen wird — am gewöhnlichsten, wenn aus Versehen des Schreibers in der Notenstimme Etwas ausgelassen ist, was nun an einen andern als den gehörigen Ort ergänzungsweise gesetzt werden muß. Auf ähnliche Art wird dieses Zeichen zuweilen auch bei Liedern gebraucht, wenn der Componist aus declamatorischen oder anderen Gründen in einer oder der andern Strophe einzelne Tacte oder Noten anders gespielt oder gesungen haben will als in der ersten Strophe. Wo alsdann nach der veränderten Stelle in dem eigentlichen Tonstücke wieder fortgespielt werden soll, steht bei genauer Andeutung das vorwärts gekehrte Zeichen, so daß also die oben wegzulassende Stelle gewissermaßen zwischen die beiden Zeichen eingeschlossen ist. Zur Hinweisung

auf eine solche veränderte Stelle bedienen sich einige Componisten auch wohl eines kleinen Sternchens; doch ist die Fahne sicherer und daher passender.

Fahnenmarsch heißt beim Militär derjenige Marsch, welcher beim Abholen und Zurückbringen der Fahne aus und nach ihrem Quartiere, und nur bei dieser Gelegenheit, gespielt wird. Diesem seinem Zwecke zufolge ist derselbe gewöhnlich sehr einfach, aber von fröhlichem und munterem Character mit rauschender Musik. Jedes Volk oder Militär hat gewöhnlich seinen eigenen und eigenthümlichen Fahnenmarsch, der dann bei allen Truppen eines Landes eingeführt ist. So z. B. haben die Dänen einen einzigen Fahnenmarsch, der nur bei angeführter Gelegenheit durch's ganze Königreich gespielt wird; ebenso die Preußen, Russen, Hanoveraner u. A.

Faidit, Anselm oder Gaucelm, ein Troubadour aus dem Ende des 12ten und Anfange des 13ten Jahrhunderts, Dichter und Componist zugleich, stand besonders bei König Richard in Gnaden, als dieser noch bei Lebzeiten seines Vaters, König Heinrich II., als Count of Poitou um 1180 in der Provence residirte, und dem er auch auf seinem Kreuzzuge nach Palästina folgte. Von seinen Monologen und Gesprächen, die er selbst dichtete und in Musik setzte, und nebst seiner Frau, einer ehemaligen Nonne, welche er aus einem Kloster zu Aix entführt hatte, in vornehmen Häusern sang, sind noch mehrere übrig. So theilt unter Anderen auch Burney im zweiten Bande seiner Geschichte pag. 242 das Gedicht mit, in der alten und neuen Notenschrift, welches F. 1198 auf den Tod seines Gönners gedichtet u. componirt hatte; und in Signorelli's Geschichte des Theaters findet sich eines seiner Gespräche unter dem Titel „Heregia dels Preyeres"; und in der Geschichte der Troubadours wird er als ein provencalischer Sänger aufgeführt, welcher es verstanden habe, des bons mots et des bons sons zu verfertigen. Er starb 1220.

Faignient, Noe, ein Componist des 16ten Jahrhunderts, lebte um 1570 zu Antwerpen als Lehrer der Musik, und erwarb sich hier besonders großen Ruhm durch seine glückliche Nachahmung des Styls von Orlandus Lassus, die ihm den Beinamen Simia Orlandi zuzog. Von seinen Werken sind noch mehrere Bücher 3- bis 8stimmiger Madrigalen und Motetten übrig, die sich zum Theil auf der K. Bibliothek zu München befinden.

Fa la nennen die Italiener eine kleine Gattung von Arien, die mit diesem Refrain endigen. Außer Italien sind dieselben nirgends bekannt, und erst durch Clementi, der in seiner Anleitung zum Klavierspielen ein solches Fa la mittheilt, hat man auch in anderen Ländern Kenntnisse davon erhalten.

Falconi, Achille, Kapellmeister zu Caltacirone, starb am 8ten November 1600 noch im Jünglingsalter. Pitoni erzählt in seinen Lebensgeschichten der Contrapunctisten von ihm, wie folgt: „Falconi hatte einen großen musikalischen Streit mit Sebastian Raval, Kapellmeister in Palermo, in welchem P. F. Nicolo, ein Florentinischer Dominikaner, von Beiden zum Schiedsrichter erwählt, zu Gunsten Falconi's entschied. Raval, hierüber aufgebracht, ließ an allen Straßenecken Zettel anschlagen, worin er Falconi herausforderte, vor dem Duca di Maguedo, damaligem Vicekönige von Palermo, aus dem Stegreife zu componiren. Falconi nahm die Ausforderung an, und da die Entscheidung gegen ihn ausfiel, appellirte er nach Rom, Anfangs von Palermo, später von Messina aus, und schickte durch Antonio il Verso, einen sehr berühmten Sicilianischen Tonsetzer, neun Fragen an Raval, deren Beantwortung er jedoch nicht überlebte." Eine

ausführlichere Erzählung dieses Streites findet sich in der Einleitung zu dem Madrigalenwerke Falconi's, welches nach seinem Tode noch 1603 zu Venedig gedruckt wurde. Auch Baini in seinem Werke über Palestrina (und Kandler in der deutschen Uebersetzung) erzählt dasselbe von ihm.

Falkenhagen, Adam, wurde geb. zu Groß-Dölzig, unweit Leipzig, am 17ten April 1697, und erhielt den ersten Musikunterricht von einem Prediger in Krauthayn bei Leipzig, bei welchem er acht Jahre lang zu seiner Ausbildung sich aufhielt. Clavier und Laute waren seine Lieblingsinstrumente, und um auf der letzteren sich zum eigentlichen Virtuosen zu bilden, ging er in seinem 18ten Jahre auf einige Zeit zu dem berühmten Lauteniſten Graf in Merseburg, von wo er sich dann nach Leipzig und endlich nach Weißenfels begab, um durch Unterricht im Clavier- und Lautenspiele seinen Unterhalt sich zu erwerben. Von 1721 bis 1725 war er Kammermusikus des Herzogs Christian zu Weißenfels. Während dieser Zeit machte er mehrere Kunstreisen durch Deutschland, auf denen er sich, auch durch Sylv. Weiß's in Dresden Einfluß auf ihn, als Lautenvirtuos einen großen Ruf erwarb. 1727 trat er als Kammermusikus in Herzogl. Weimar'sche Dienste, und 1729 erhielt er in gleicher Eigenschaft den Ruf nach Baireuth, wo ihm dann 1740 auch noch die Stelle eines Brandenburg-Culmbach'schen Kammersecretärs übertragen ward. Er starb daselbst 1761. Von seinen Compositionen sind viele geistliche Gesänge mit Variationen für die Laute, und mehrere Solo's und Sonatinen bekannt, die zu ihrer Zeit gewiß viel Beifall gefunden haben. 8.

Fallen. Dieses Wort kommt in der Musik in dreierlei Bedeutungen vor. Erstens zur Bezeichnung der unmittelbaren Ausweichung durch die Dreiklangs-Harmonie auf die erste Stufe der neuen Tonart (fallender Schluß, weil hier in dem Dominanten-Accorde nothwendig die Quinte, und in dem folgenden Dreiklange über der Tonica die Octave in der Melodie liegen muß); zweitens wenn von einer an Höhe und Stärke abnehmenden Stimme die Rede ist (s. Abfall); und drittens endlich zur Bezeichnung des stufenweisen Herabsteigens der Töne einer Leiter (fallende Intervalle, z. B. Secunde, Terz).

Falsch. Alles Unwahre und Fehlerhafte heißt auch in der Musik falsch. Insbesondere jedoch wird dieses Adjectiv 1) zur Bezeichnung derjenigen unvollkommenen Quinte gebraucht, welche aus zwei ganzen und zwei halben Tönen besteht (h—f, cis—g). Viele Tonlehrer nennen diese Quinte auch, sie komme nun vor in welchem Accorde sie wolle, ohne Unterschied die verminderte; andere unterscheiden dabei, ob sie auf der Grundlage des unterhalben Tones (und in der Molltonart auf der zweiten Klangstufe) gebraucht wird, wo sie in Folge der Natur der Tonleiter kleiner seyn muß als die sogenannte reine Quinte, oder ob es eine in der Tonleiter selbst als rein begründete Quinte ist, die nur durch ein zufälliges Versetzungszeichen um einen halben Ton kleiner wird, — jene nennen sie die kleine, diese aber allein nur die falsche Quinte (über das Weitere vergl. Quinte). 2) Wird das Wort falsch gebraucht zur Bezeichnung derjenigen Darmsaiten, deren einzelne Faden ungleich zusammengesponnen sind, so daß sich bei ihrem Gebrauche in die natürlichen Schwingungen auch noch andere mischen, welche den Ton unbestimmt und klirrend machen, (auch in dieser Bedeutung hört man oft den Ausdruck falsche Quinte, nämlich in Bezug auf die e-Saite der Violine, welche gewöhnlich Quinte genannt wird). 3) Endlich heißt jeder unrichtige Ton, beim Gesange und beim Instrumentalspiele, falsch, sobald derselbe zum wenigsten ein ganzes Inter-

vall (halben od. ganzen Ton) ausmacht. Eine fehlerhafte Intonation, die nicht so viel beträgt, pflegt man gewöhnlich nicht falsch, sondern nur unrein zu nennen. Ebenso wird der Ausdruck falsch auch nicht ganz richtig bei der Stimmung der Instrumente gebraucht, wenn vom Zusammenstimmen mehrerer derselben die Rede ist, und wenn die unrichtige Stimmung einzelner noch nicht völlig einen halben oder ganzen Ton höher oder tiefer beträgt; in diesem Falle heißt sie auch nur unrein, u. um so mehr, wenn dabei zugleich an das Verhältniß der verschiedenen Intervalle zu einander gedacht wird.

Falset, ital. Falsetto, franz. Fausset, s. Fistel u. Kopfstimme.

Falso bordone. Das italienische Wort bordone heißt eigentlich Pilgrimsstab, daher dann Stütze, und hievon abgeleitet in der Musik Grundstimme; fals. bord. also eine falsche Grundstimme oder insbesondere eine Musik, wo alle Stimmen einerlei Noten haben u. der Baß nur um eine Octave tiefer geht. Die älteren Tonlehrer aber, die das einfache Wort bordone auch mit Tenor übersetzen, bezeichnen gewöhnlich mit dem Ausdruck falso bordone einen solchen Satz, in welchem entweder der cantus firmus in eine Mittelstimme (Tenor) gesetzt, und in den übrigen Stimmen mit figurirten Noten dagegen contrapunktirt wird, oder in welchem mehrere Sextenaccorde dergestalt auf einander folgen, daß die Oberstimme gegen die untere in Sexten, die Mittelstimme aber mit der obern in Quarten fortschreitet, und über deren Zulässigkeit und Zweck die neueren Tonlehrer noch immer streiten (s. Sequenz). Walther behauptet, daß man ehedem unter falso bordone eine solche Schreibart verstanden habe, nach welcher auf eine Maxima (s. dies.) viele Sylben und Wörter gesungen wurden. Die ältesten italienischen Schriftsteller, welche das falso bordone erwähnen, sind Franchino Gaffurio und Adamo di Fulda (s. dies.); nach diesen erzählt denn endlich Baini in seinem Werke über Palestrina (s. Kandler's Uebersetzung pag. 54), meist im Widerspruch mit dem Vorhergehenden, daß man mit diesem Worte jene Gattung Compositionen bezeichnet habe, die dreistimmig, gewöhnlich über die bekannten Melodien der Psalmodie der 8 Kirchentöne in folgender Art gearbeitet waren. Entweder sang der Sopran oder Contralt den cantus firmus, die Mittelstimme, gewöhnlich Tenor oder auch Contralt, in der Quarte unter der ersten Stimme, die dritte Stimme (Baß od. Tenor) immer die Sexte unter der ersten Stimme im Major- od. Minor-Ton nach der diatonischen Leiter (s. oben); die letzte Note ausgenommen, wo die erste und dritte Stimme in der Consonanz, die Mittelstimme aber in der Quinte schloß. Den Namen falso bordone (franz. faux bourdon) habe ein solches Musikstück daher erhalten, weil sein eigentlicher Baß der Sopran od. Contralt gewesen sey, welche als höchste Stimme in der Sexte der als Baß erscheinenden Stimme die wahre Melodie des cantus firmus singen, daher der Baß oder Tenor, indem sie die Sexte von unten singen, in der Terz der Melodie gehen, welches man psalmodiren mit falso bordone nannte. Eine zweite Art falso bordone, erzählt Baini weiter, habe sich später in der Musik eingefunden, und in einer regelmäßigen Composition bestanden, aber ohne bestimmten Rhythmus, in der Ausführung von vier Stimmen im Contrapunkte von lauter Consonanzen, mit einigen Ligaturen in der Cadenz, wo in einer der vier Stimmen die Kirchenmelodie des cantus firmus liegt, und diese Art von f. b. habe sich ausschließend in allen römischen Capellen bis auf den heutigen Tag erhalten. Eine dritte Art von Melodie sey im 16ten Jahrhunderte auch ein falso bordone genannt worden, und in Rom über 30 Jahre beliebt gewesen, die darin bestanden habe, daß

immer eine Stimme mit Begleitung der Orgel sang, und dabei alle Gattungen von Passagen, Trillern, Appoggiaturen und viele andere Künsteleien zur Schau brachte; die vier Stimmen so von Vers zu Vers wechselten, jede ihren Vers mit eigener Erfindung vortrug, ohne daß jedoch der Baß dabei geändert werden durfte. — Jedenfalls bleibt es unerklärlich, wie solche Bedeutungen, unter denen die erste, von welcher Baini erzählt, noch die in jeder Hinsicht richtigere ist, dem einfachen Begriffe des Ausdrucks falso bordone unterlegt werden konnten. SW.

Faltenbalg, s. Balg.

Fami, s. Fa.

Fandango, ursprünglich ein spanischer Tanz, der von zwei Personen, beiderlei Geschlechts, getanzt wird, die mit Castagnetten Rhythmus und Metrum bezeichnen, während ein Dritter auf der Mandoline eine im 3/4 Tacte und gewöhnlich in einer Molltonart stehende, höchst zärtliche Melodie dazu spielt. Dieser Tanz ist von mächtigem Liebreiz, so daß die älteren Mitglieder des Consistoriums zu Madrid ihn einst gefährlich für die Sitten hielten, und deshalb verbieten wollten. Indessen siegte die ergreifende Schöne des Kunsttanzes: eines der schönsten Paare, mit Jugendreiz geschmückt, mußte ihn zur Untersuchung dem Collegium vortanzen, und nicht lange dauerte es, so erhoben sich alle die ehrwürdigen Herren, mit sammt dem achtzigjährigen Präsidenten, von der sella curulis, wie durch Hüons Horn bezaubert, reiheten sich in pontificalibus an das junge Paar, und tanzten nach Herzenslust mit, worauf dann das Verbot aufgehoben wurde. Vergl. d. Art. Volks- oder Nationaltanz. G.

Daß dieser spanische Nationaltanz im höchsten Grade sinnereizend ist, wird Niemand bestreiten, der ihn mit uns von Spaniern wirklich ausführen sah, und es kann daher nur gut geheißen werden, daß den in Deutschland reisenden spanischen Kunsttänzern an mehreren Orten untersagt wurde, ihn öffentlich zu tanzen. Die Körperbewegungen dabei sind höchst einfach, aber graziös, und bleiben mit der Musik, die langsam anfängt, aber nach und nach immer schneller wird, in gleichem Tempo, zuletzt bis zur Erschütterung des ganzen Körpers heftig, und den Schauer bis zum Entzücken hinreißend. Reisende versichern, daß der spanische Bauer sein Fandango mit einer vollendeteren Grazie tanzt, als der stolze Bewohner der Residenz, der dabei durch sinnliche Ueppigkeit ersetzen wolle, was ihm an eigentlicher Schönheit abgehe. d. Red.

Fanfare, 1) ein kleines für die Cavallerie bestimmtes Tonstück von glänzendem Character, das ursprünglich für Trompeten und Pauken gesetzt ist, jedoch auch auf anderen Instrumenten zum militärischen Gebrauche nachgeahmt wird; 2) versteht man darunter gewisse, bei der Jagd eingeführte, kurze Tonstücke, und daher viele Horn-Bicinien (s. dies.) von munterer Bewegung, die meistens im 6/8 Tacte stehen; 3) endlich bedeutet das Wort so viel als Tusch, eine bei fröhlichen Festen übliche Begleitung eines Lebehoch durch lärmendes Einfallen der Blasinstrumente in harmonischen Accorden, deren Intervalle gewöhnlich von dem Instrumente, das die Melodie führt, in allerhand Zergliederungen und Figuren vorgetragen werden.

Fangventil, s. Balg und Ventil.

Fantasie, franz. Fantaisie, ital. Fantasia. Das Wort Fantasie kommt her von dem griech. φανταζειν — sichtbar machen, und bedeutete daher bei den alten Philosophen meistens nur die sinnliche Vor-

stellung oder Wahrnehmung, wodurch uns ein Ding erscheint. Dem analog übersetzte es auch Cicero durch visum. Die neueren Philosophen aber verstehen darunter gewöhnlich die Einbildungskraft, entweder überhaupt oder wiefern sie insbesondere schöpferisch wirkt und auch Dichtungsvermögen heißt — die eigentlich schaffende Function und die Vermittlerin zwischen den Functionen aller übrigen Seelenkräfte, die Alles zusammenzieht, was Sinne, Verstand und Herz zu einer ästhetischen Harmonie hergeben, das Schöne hervorruft, indem sie die Vorstellungen so verbindet, wie es der Harmonie aller geistigen Kräfte gemäß ist, und der wir vorzüglich auch die Fähigkeit verdanken, das Schöne zu empfinden, und die Vorstellungen in dieser Empfindung auf eine einzige Idee zurückzuführen. In einem hieraus abgeleiteten Sinne (nur daß man die Ursache statt der Wirkung nennt) wird dann der Ausdruck F. auch in der Musik gebraucht: es ist das durch Töne ausgedrückte und gleichsam hingeworfene Spiel der sich ganz überlassenen Einbildungs- und Erfindungskraft des Tonkünstlers, ein völlig subjectiver Gefühlsausdruck aus dem Stegreif, wobei sich der Spieler weder an eine bestimmte Form und Gattung der Tonstücke noch an eine Haupttonart, weder an ein bestimmtes Tempo noch an einen festen Character ꝛc. bindet, sondern in wahrhaft ungebundener Freiheit die mannigfachsten poetischen Licenzen sich gestattet, seine Ideenfolge durch Töne darstellt, wie sie eben in seinem Innern sich gestaltet, harmonisch verbunden oder contrastirend — immer nur natürlich rhythmisch. Diese Freiheit in der wahren Tondichtung, diese rein improvisirte (extemporirte) musikalische Rede kann, und gerade um ihrer eigentlichsten Natur willen, als augenblicklicher Erguß höchster Begeisterung einen allmächtigen Reiz haben, wenn nämlich der Künstler es wirklich versteht, gut zu fantasiren. Das aber ist leider nur bei sehr Wenigen der Fall. Zwar ist solches Vermögen ein (herrliches) Geschenk der Natur, ohne welches von höherer Belebung des Gemüths, von Begeisterung, von schöner Kunst und also auch von Verschönerung des Lebens überhaupt gar nicht die Rede seyn kann, und alles Dies muß sich doch in einem Künstler vereinen, wenn er mit vollkommenem Rechte so genannt werden soll; allein wie sie nur sparsam eintreffen die Augenblicke hehrer Begeisterung, so ist auch der ganze Künstler nicht immer, nur in seltenen Stunden im Stande, gut zu fantasiren, und wie es, selbst in solchen Augenblicken, nur in der Seele sehr Weniger so hell wird bis zum lichtesten Erschauen des Ideals, dazu weit Wenigere noch die Herrschaft über ihre Kunst besitzen, die von dieser dargebotenen Mittel augenblicklich zu rechtestem Zwecke zu gebrauchen, so giebt es auch und hat es von jeher nur sehr Wenige gegeben, die die Kunst der freien Fantasie, d. h. es verstanden, ohne vorher überdachten Plan ꝛc. das in ihnen lebende Gefühl in allen seinen — wenn wir so sagen dürfen — Formen und Gestalten bis zum deutlichsten Erkennen und lebendigsten Mitfühlen augenblicklich durch Töne darzustellen. Hierin liegt denn auch der Grund, daß die besten Componisten weniger gute Fantasten (in unserm Sinne hier), und umgekehrt, seyn können: die Zeit nämlich, die jenen bedürftig ist und bleibt zu objectiver und subjectiver Beurtheilung, fehlt, ihrer unbedürftig, diesen, kann aber auch, wenn sie ihnen gegeben wird, Ursache einer Verwirrung in dem Gebrauche der beherrschten Darstellungsmittel werden, die nie eine regelrechte oder eigentlich schöne Form der Dichtung zuläßt. Hummel z. B. ist anerkannt Meister in der freien Fantasie, selbst über Cramer, Kalkbrenner, Moscheles u. A. unbestrittene Triumphe feiernd; als Componist jedoch hat er sich nicht überall zu solchem Range erhoben. Eben so Pa-

ganini u. A. Eine merkwürdige Erscheinung ist übrigens, daß auch den genialsten Künstlern eine solche freie Fantasie in der Regel am besten gelingt, wenn sie allein sind, oder doch nur vor einer kleinen Anzahl, und zwar seelenverwandter Hörer. — Mit solchen hoch lyrischen Ergüssen dürfen nun aber keineswegs jene auswendig gelernten planlosen Gänge und Passagen verwechselt werden, welche, von allerlei bekannten Themen unterbrochen, selbst in öffentlichen Concertsälen zuweilen aufgetischt werden unter dem schönen Namen freie Fantasie; auch nicht jene vielen in den Musikalienhandlungen zu kaufenden Fantasien, die oft recht wenig bedeutende Tonstücke sind, und in ihrer freieren Form nur abweichen von dem herkömmlichen Zuschnitt anderer Compositionen. Dergleichen schrieben die sonst achtbarsten Componisten, und um die Wahl des Titels ihres Machwerks zu entschuldigen, bildeten sie sogleich eine doppelte Gattung von Fantasien, unterschieden freie und gebundene Fantasie, und wollten unter der letzteren eine solche verstehen, der ein bestimmter Gedanke und eine bestimmte Tactart zum Grunde liegen und in deren einzelnen Theilen mehr Einheit herrscht. Einige, wie z. B. Moscheles, gingen sogar noch weiter, und schrieben sogenannte dramatische Fatasien, d. h. solche, in denen die zum Grunde liegenden Hauptgedanken aus größeren dramatischen Musikwerken entlehnt sind. Was aber von solchen gebundenen Fantasie-Werken bis jetzt noch zum Vorschein gekommen ist, gehört eigentlich mehr in die Classe der Potpourri's, dieser meistens armseligen und völlig geschmacklosen Zusammenstoppelungen, denen eben so wenig ein tieferer ästhetischer Character beizulegen seyn möchte, als dem bedeutungslosen Quodlibet der Kalligraphen und Zeichner. Doch haben unter Anderen Mozart, Beethoven, Hummel, Kalkbrenner, Czerny auch in dieser Gattung Vortreffliches geliefert. Die von ihren Compositionen unter dem Namen Fantasie gedruckten sind größtentheils Tonstücke, in welchen weder eine bestimmte Form noch genaue Ordnung der Gedanken herrscht, und das von dem Genie erfaßte Ideal auch durch die weitere Bearbeitung zu einem in seinem Aeußern strenger geordneten Ganzen wenig oder gar nichts von seiner Lebendigkeit verloren hat, die daher aber auch oft weit treffendere und hervorstechendere Züge enthalten, als ein sonst unter allen seinen inneren und äußeren strengen Formen entstandenes Tonstück, und — gemäß dem Character der eigentlich freien Fantasie — einen außerordentlich empfindungsvollen und tief bedeutsamen, einen höchst durchdachten und über allen Regelzwang erhabenen Vortrag erfordern. *) — Gewöhnlich sind solche gebundene (geschriebene) Fantasien, wie sie heißen, eben so wie die freien, nur für ein Instrument bestimmt (mit oder ohne Begleitung), und je nach ihrer inneren und äußeren Beschaffenheit auch zu Concertstücken geeignet. Neukomm jedoch stellte eine ganz neue und großartigere Gattung derselben auf in seinen voluminösen Fantasien für volles Orchester. Indessen stehen hier die Sinfonien passender an ihrer Stelle, und psychologisch betrachtet erscheinen Orchester-Fantasien offenbar als Undinge, für deren Namen selbst nicht einmal, eben so wenig in ihnen selbst als von Außen her, eine Entschuldigung aufgefunden werden kann. Auch eine niedergeschriebene „freie F." ist eine contradictio in objecto, da das niemals frei genannt werden kann, was Jedem und zu jeder

*) Wir erinnern nur an Mozarts C-Moll- und Beethovens Cis-Moll-Fantasie, welche letztere noch darum merkwürdig geworden ist, daß die über den gebrochenen Accorden des Introitus schwebende Melodie ganz zu einem Gedichte, „die Betende", von Semme (s. dessen „Vorfälle in Polen" pag. 130) paßt, das er in Warschau schrieb, ohne eine solche geistige Vermählung mit Beethoven zu ahnen.

Zeit zu Gebote steht (s. oben). — Besondere und characteristisch unterscheidbare Unterabtheilungen der Fantasie als bestimmtes Tonstück bilden die Bizzarria und das Impromptu, über welche die besonderen Art. zu vergleichen sind. — Die Fantasien, welche von den neueren französischen Componisten verfertigt werden, sind nichts Anderes als eine Art Capriccio oder Etude, und werden auch in Frankreich selbst der Caprice und Boutade ganz gleich gestellt und angewendet. Die Redensarten endlich: „es herrscht (viel oder wenig) Fantasie in diesem oder jenem Tonstücke", „dies oder jenes Tonstück oder dieser oder jener Componist hat (viel oder wenig) Fantasie", „eine Composition leidet Mangel an Fantasie" ꝛc. — diese und alle ähnliche Redensarten, wie sie täglich vorkommen, führen wieder auf die erste Grund- und eigentliche Bedeutung des Wortes Fantasie zurück. Jean Paul scheidet in der Literatur zwei Partheien von einander, die Stylistiker und Poetiker; auch in der Musik, in Bezug auf die Componisten und ihre Werke nämlich, läßt sich recht wohl eine solche Scheidung anstellen. Die Stylistiker sind Componisten ohne sonderlich poetischen Sinn, die nur mit symmetrisch ausgetheilter Dinte dichten, in ihren Werken Beweise von großer Regelmäßigkeit, Wohlgeordnetheit, harmonischer Gelahrtheit ꝛc. geben, aber kalt lassen, bei denen also der Verstand gleichsam vorherrscht, und alle Thätigkeit desselben nur darauf hinausgeht, künstliche Toncombinationen aufzustellen; die Poetiker hingegen diejenigen, die wirklich in Tönen dichten, in welchen der Genius waltet, die Fantasie. S. Tondichtung. Daher kommt es, daß das widersinnigste Kunstwerk, aus dem ein verirrtes Talent, aber ein Talent spricht, das mit innigem Verlangen Schönes hervorzubringen strebt, oft weit interessanter ist, als ein anderes in der vollendetsten Form, dem aber bei allen künstlich ausgezierten Gedanken die Poesie, die Fantasie fehlt, die in jenem waltet. — Unter den Schriften, welche von der Fantasie oder vom Fantasiren handeln, heben wir außer den bekannten größeren Lehrbüchern der Tonsetzkunst noch besonders hervor: G. A. Sorge, Anleitung zur Fantasie ꝛc. 1767. mit 17 Kpfrt. — Mattheson, vollk. Capellmstr. Thl. 2. cap. 6. §. 51. u. a. — Arte de tanner fantasia para Tecla, Viguela y todo instr. de tres o quatro ordenes, por Thomas a Santa Maria. Vallad. 1565. — und Adlung, musik. Gelahrtheit, cap. 17. ed. 2. pag. 880. ff. D. Sch.

Fantasiren, aus dem Stegreif spielen, s. den vorhergeh. Art.

Fantasirmaschine wird scherzweise zuweilen auch wohl der Melograph (s. dies.) oder die Notenschreibmaschine genannt.

Fantozzi, Angelo, nebst seiner Gattin, Maria Marchetti-Fantozzi. Gegen Ende des vorigen Jahrhunderts war der Name F. einer der berühmtesten unter denen der dramatischen Sänger. Die ersten Nachrichten von ihm reichen bis zum Jahre 1783 zurück, in welcher Zeit Angelo F. als ein Mann in den besten Jahren auf den Theatern zu Venedig sang, und sich hier als kunstfertiger hoher Baritonist einen glänzenden Ruf erwarb. 1786 ging er nach Genua und verheirathete sich 1788 daselbst mit der noch berühmteren Sängerin Marchetti, geb. um 1765 zu Neapel. Von 1789 an treffen wir Beide immer zusammen. Sie bereisten ganz Italien, und sangen auf fast allen größeren Theatern zu Mailand, Brescia, Padua, Rom u. s. w. mit stets gleichem außerordentlichen Beifalle. 1791 kamen sie nach Deutschland, und feierten namentlich 1792 in der Oper „Enea" von Righini auf dem Theater zu Berlin große Triumphe; auch als Admet und Alceste in Gluck's Oper dieses Namens, als Asur und Semiramis in

Himmels Werke, und sie, Mad. F., besonders auch noch in der Titelrolle von Righini's „Atalanta". Ueberhaupt widmete die Critik damals besonders der Sängerin ihre Aufmerksamkeit, und nannte ihre Stimme schön, stark und voll, so weit sie nämlich dieselbe nicht über den etwas engen natürlichen Umfang hinaus bewegen durfte. Der Sänger F. glänzte mehr durch seine Action. 1802 lebte das Ehepaar noch in Berlin; von dieser Zeit an aber schwieg die Critik nach und nach immer mehr von ihnen, und von 1804 an fehlen alle Nachrichten. Wahrscheinlich zogen sie sich auch um diese Zeit vom Theater ganz in ein stilleres bürgerliches Leben zurück.

Fantozzi, Josephine, s. Weixelbaum.

Farandole, auch Farandoule, ist ein in der Provence gebräuchlicher Tanz von fröhlichem Character und daher rascher Bewegung, gewöhnlich im $^6/_8$ Tact. Die Tänzer bilden dabei in möglichst größter Anzahl eine zweifache Kette, so daß die beiden Geschlechter von einander getrennt sind, und ziehen, die von den Anführern vorgeschriebenen Figuren nachahmend, durch alle größere Straßen der Stadt oder des Dorfes. Außer der Provence findet man diesen Tanz in ganz Frankreich nicht gebräuchlich, und die Processionen, welche die Landleute bei ihren Erndtefesten zuweilen veranstalten, die von Einigen ebenfalls zu den Farandoles gezählt werden, haben durchaus nicht das Characteristische, durch welches sich sowohl die Musik, als auch die Tanzmanier dieser vor allen übrigen Tänzen auszeichnen. Mit Worten jedoch läßt sich dasselbe nicht wohl beschreiben, und es muß daher auch hier das Erzählte genügen.

Farbenclavier, auch Augenclavier und Augenorgel genannt, franz. Clavecin oculaire. In der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts kam ein Jesuit zu Paris, Namens Louis Bertrand Castel (s. dies.), auf die Idee, vermittelst des Wechsels und der Harmonie der Farben, welche er nach einer gewissen Abstufung unter die Tasten eines Clavierinstruments vertheilte, ungefähr eben so auf das Empfindungsvermögen zu wirken, wie es in der Tonkunst vermittelst des Wechsels und der Harmonie der Töne geschieht. Nachdem er diese Idee (1725) bekannt gemacht hatte, verfertigte er einige Jahre später eine Art Clavierinstrument, welches bei dem Niederdrücken der Tasten die von ihm dafür bestimmten Farben zeigte, und zwar nach folgenden von ihm aufgestellten Grundsätzen: „1) es giebt einen festen Stammton, den wir C nennen wollen; es giebt eine feste, tonische und gründliche Farbe, die allen Farben zum Fundament dient, und das ist Blau. 2) man hat drei wesentliche Klänge, die, von diesem Stammtone abhängend, mit ihm eine vollkommene und ursprüngliche Zusammenstimmung ausmachen, nämlich C, E, G; man hat auch drei ursprüngliche Farben, welche, von dem Blau abhängend, aus keiner andern Farbe zusammengesetzt sind, und die anderen alle hervorbringen, nämlich Blau, Gelb und Roth. Blau ist also der Grundton, Roth die Quinte, Gelb die Terz = Dreiklang. 3) es finden sich fünf tonische Saiten, nämlich C, D, E, G und A, und zwei halbtonische F und H; es finden sich auch fünf tonische Farben, worauf sich gemeiniglich die übrigen beziehen: Blau, Gelb, Grün, Roth und Violett, und man hat zwei zweideutige Farben: Aurora und Violant, welches ein etwas brennendes Blau ist. 4) aus 5 ganzen und 2 halben Tönen besteht die sogenannte diatonische Tonleiter: C, D, E, F, G, A, H; auf gleiche Weise entspringen aus 5 völligen und 2 halben Farben die natürlichen Stufen der auf einander folgenden Farben: Blau, Grün, Gelb, Aurora, Roth, Violett und Violant, denn das Blau leitet

zum Grünen, welches halb blau und halb gelb ist; das Grüne leitet zum Gelben, das Gelbe zum Aurora u. s. w. und das Violant, welches fast ganz blau ist, leitet wieder zum reinen, aber um die Hälfte helleren Blau, so daß mit der erhöhten Octave alle vorhergehenden Farben in eben derselben Ordnung, wie die Töne, also nur um die Hälfte heller, zum Vorschein kommen" u. s. w. u. s. w. — Auf diese und ähnliche Sätze gründete Castel die Ausführung seiner Idee; er setzte überdies den Farben noch Pfeifen hinzu, um seiner Meinung nach die Aehnlichkeit der Farben mit den Tönen noch mehr in die Augen springend zu machen. Weil die Farbe aber schlechterdings kein so leidenschaftliches Ausdrucksmittel abgeben kann, wie der Ton, so ist leicht einzusehen, daß der Erfinder dieses so zu nennenden Farben-Instruments seine Absicht nicht erreichte. Ein gewisses Verhältniß der Farbe zum Tone findet indessen doch statt, und auch Göthe sagt in seiner Farbenlehre: „Vergleichen lassen sich Farbe und Ton unter einander auf keine Weise, aber beide lassen sich auf eine höhere Formel beziehen, aus einer höheren Formel beide, jedoch jedes für sich, ableiten. Wie zwei Flüsse, die auf einem Berge entspringen, aber unter ganz verschiedenen Bedingungen, in zwei ganz entgegengesetzte Weltgegenden laufen, so daß auf dem beiderseitigen ganzen Wege keine einzelne Stelle der andern verglichen werden kann, so sind auch Farbe und Ton. Beide sind allgemein elementare Wirkungen nach dem allgemeinen Gesetze des Trennens und Zusammenstrebens, des Auf- und Abschwankens, des Hin- und Wiederwogens wirkend, doch nach ganz verschiedenen Seiten, auf verschiedene Weise, auf verschiedene Zwischenelemente, für verschiedene Sinne." Und so geschah es der musikalischen Kunst auch gewiß nicht zum Nachtheile, daß Castel's Erfindung nie einen Nachahmer fand, oder Jemanden, der die Idee wieder aufgefaßt und noch weiter ausgeführt hätte.

Farinelli, Carlo, s. Broschi.

Farinelli, der Onkel des berühmten Sängers (s. Broschi), zu seiner Zeit als Violonist und Componist hoch berühmt, lebte nach Hawkin's Geschichte Bd. 5. pag. 44 Anfangs in Frankreich, und kam von da nach Hannover, wo er in den 80er Jahren des 17. Jahrhunderts als Concertmeister angestellt war. Auf einer Reise von hier nach Copenhagen wurde er vom Könige von Dänemark in den Adelstand erhoben, und nach der Zeit vom Könige von England Georg I. zum Residenten von Venedig ernannt. So erzählt wenigstens Walther, und andere Nachrichten von seinem Leben haben sich nicht auffinden lassen. Von seinen Compositionen ist nur eine einzige übrig geblieben, eine Melodie, Follia genannt, über welche Corelli, der sie in Hannover aus den Händen F's erhielt, 24 Variationen geschrieben hat (s. die zwölfte Sonate in dessen Solowerke). Auch Vivaldi fand diese Melodie so schön, daß er Variationen darüber verfertigte (s. dessen Op. 1, Son. für 2 Viol. und Baß). f.

Farinelli, Giuseppe, Capellmeister zu Turin, geb. zu Venedig, und wahrscheinlich aus der Familie des vorhergehenden stammend, um 1780, bildete sich hier und in Neapel. Von 1804 an lebte er größtentheils auf Reisen in Italien; seine jetzige Stelle in Turin erhielt er 1815. Die bekanntesten seiner Opern sind: „Gli Riti d'Efeso" (Op. ser. 1804.); „L'Inganno non dura" (Op. buffa, 1804 für Neapel); „Attila" (Op. semiser. 1808 für Florenz); „Annibale in Capua" (Op. ser. 1810 für Mailand); „Amor muto" (Farsa, 1811 für Venedig); „La Locandièra vivace" (Op. buffa, 1812 für Rom); „Teresa e Claudio" (Farsa, 1814 für Mailand); „Adriano in

Siria" (Op. ser. 1815 für Mailand); „Scipio in Carthago" (Op. ser. 1815 für Turin); „Zoraïde" (Op. ser. 1816 für Venedig); „La Chiarina" (Op. buffa, 1816 für Mailand. Die Ouverture für's Pianoforte gestochen); „Il Testamento e 600,000 Francs" (Farsa, 1816 für Turin); „Un effetto naturale" (Farsa, 1817 für Piacenza); „L'Amico dell' uómo" (Op. buffa, 1817 für Triest); „Ginevra degli Amièri" (Op. buffa, 1818); „La Donna di Bessarabia" (Op. buffa, 1819 für Venedig), und „Il finto sordo" (Op. buffa, 1822). Dann kennen wir noch von ihm 3 Sonaten f. d. Pianoforte mit Violine, und eine Arie: Ecco a voi di Pace (Dir allein will ich nur leben u. s. w.), mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. Die Opern haben, öffentlichen Nachrichten zu Folge, ziemlich alle viel Glück gemacht. Wir können nicht darüber urtheilen, da in Deutschland bis jetzt keine davon gegeben ist. Jene Sonaten sind angenehme Unterhaltungsstücke, und die Arie ist wie alle neueren italienischen Bravourarien — bunt von Farben und voller Töne. v. Wzrd.

Farmer, Thomas, Baccalaureus der Musik zu Cambridge um 1684, lebte vorher zu London als ein gemeiner Musikant, bildete sich durch Fleiß und den Umgang mit Meistern daselbst aber bald zu einem tüchtigen Musiker. Er componirte viele Gesänge, die in größeren Sammlungen erschienen, auch mehrere Concerte, Ouverturen und andere Instrumentalmusiken, die allgemeinen Beifall erhielten. Er starb gegen 1696. In dem „Orpheus britanicus" erschien 1698 eine Elegie, welche Purcell auf seinen Tod gedichtet hatte.

Farant, Richard, um die Mitte des 16. Jahrhunderts Organist in der K. Capelle zu London, in welche er 1569 zum zweiten Male berufen wurde, nachdem er sie 1565 verlassen hatte, und von 1580 an Chormeister und Organist an der St. Georgencapelle zu Windsor, wo er 1585 starb, war zugleich Geistlicher und ein gelehrter Kirchencomponist, der bei seinen Zeitgenossen in jeder Hinsicht in großem Ansehen stand. In Bernard's Sammlungen von Kirchenstücken und Dr. Boyce's Dom-Musik befinden sich mehrere Werke von ihm, die sich durch Reinheit des Satzes und richtige Haltung des Styls für ihre Zeit auszeichnen. Dem Geschichtsforscher geben sie guten Stoff, sich über den Zustand der englischen Kirchenmusik in damaliger Zeit zu unterrichten.

Farrenc, Aristide, Flötist im Orchester der großen Oper zu Paris, ist unsers Wissens auch hier geboren und in dem Königl. Conservatorium der Musik gebildet. Eine bedeutende Virtuosität auf seinem Instrumente, und viel Eleganz und Delicatesse im Spiel, welche die Franzosen besonders schätzen, erwarben ihm schnell einen großen Ruf. Was er für die Flöte schrieb, gleich sein erstes Werk, Variationen (Charmante Gabriele) mit Viol., Altviol. und Violonc., ward sehr gesucht, und machte besonders bei den Dilettanten in den verschiedenartigsten Bearbeitungen viel Glück. Und dies mag denn auch wohl die Veranlassung gewesen seyn, daß er vor 12 bis 15 Jahren ohngefähr selbst eine Musikalienhandlung in Paris etablirte, die leider jedoch einen mehr nachtheiligen als vortheilhaften Einfluß auf sein künstlerisches Wirken, als Virtuos wenigstens, ausgeübt hat, da die vielen damit verbundenen mercantilischen Geschäfte ihm nicht Zeit und Muße genug zu häuslicher Uebung ließen, und auch seine Thätigkeit als Componist in solcher Aufregung Fesseln sich anlegen mußte, die kein freies Bewegen der genialen Kraft, was die ächte Dichtung erfordert, gestatten. Indessen schrieb er auch in diesen Verhältnissen, mit seiner Gattin, einer

fertigen Clavierspielerin, bis jetzt sehr fleißig, und nicht ohne Glück. Mehrere Concerte erschienen von ihm, Solo's, Variationen, Sonaten ꝛc. für Flöte, mit und ohne Begleitung, die zum größten Theile außerordentlichen Beifall erhielten, und auch verdienten. Besonders beliebt sind vom Tage ihrer Erscheinung an gewesen die Variationen über ein Schweizerlied op. 18, die des mannigfaltigsten Arrangements werth gehalten wurden. — Madame F. componirte, theils allein, theils mit ihrem Gatten gemeinschaftlich, mehrere Divertissements, Potpourri's, Variationen ꝛc. für Pianoforte; besonders aber viele Tänze. Das Neueste, was wir von Beiden (zusammen comp.) kennen, sind Concert-Variationen für Pianoforte und Flöte über eine Tyrolienne (op. 22). Wir können sie, mit allem Uebrigen, denen mit Recht empfehlen, die bei einiger auszeichnender Virtuosität auf den betreffenden Instrumenten doch nicht mehr als angenehme Unterhaltung von ihrer Kunst fordern. Solche finden sie gewiß dadurch.

Fasch, Johann Friedrich, Fürstl. Anhalt-Zerbst'scher Capellmeister, Vater des berühmten Berliner Fasch (s. d. folg. Art.), wurde geboren zu Buttelstädt, unweit Weimar, am 15. April 1688. Zu Suhla, wohin sein Vater 1693 als Rector versetzt wurde, ward sein Talent zur Musik durch die Kirchenmusiken, an welchen er als Discantist Theil nahm, zuerst geweckt. Nach dem früh erfolgten Tode seines Vaters kam er zu seiner Mutter Bruder, der Caplan zu Teuchern im Weißenfelsischen war, in Erziehung. Hier hörte ihn einst der Tenorist Scheele aus der Weißenfelsischen Capelle einige Arien singen, und aus Rücksicht auf die schöne Stimme des vielversprechenden Knaben verschaffte ihm derselbe sogleich die Stelle eines Capellknaben in Weißenfels. Von hier aber folgte er alsbald dem Cantor Kuhnau, der ihn sehr lieb hatte, nach Leipzig auf die Thomasschule, wo er ohne alle Anleitung auch im Clavierspielen sich fleißig übte, und es zu einer nicht unbedeutenden Fertigkeit brachte. Daneben studirte er die Partituren Telemann's, und fing an, sich selbst in der Composition zu versuchen. Die Hunold'schen Cantaten waren das Erste, das er setzte; darauf folgten einige Ouverturen; Alles natürlich in Telemann's Manier, unter dessen Namen er auch Mehreres davon Anderen vorlegte. 1707 bezog er als Student der Theologie die Universität zu Leipzig, blieb jedoch der Kunst immer treu und errichtete auch aus Liebe zu ihr sogleich eine musikalische Gesellschaft unter den Studirenden, in welcher sonntäglich kleinere und größere Musikwerke aufgeführt wurden. 1710 erhielt er einen Ruf nach Naumburg, die Composition und Direction der Oper zur Petri-Paul-Messe zu übernehmen, und darnach den Auftrag zur Composition einer Oper auf den nächsten Geburtstag der Herzogin. Der Beifall, den dieselbe fand, hatte nicht nur noch mehrere andere ähnliche Aufträge zur Folge, sondern auch, daß die Herzogin ihn auf ihre Kosten zur weiteren Ausbildung nach Italien sandte. Ein regelmäßiges Studium der Composition jedoch begann er erst nach seiner Rückkunft von hier zu Darmstadt, unter Leitung der Capellmeister Graupner und Grünewald, nachdem er kurz vorher auch noch eine größere Virtuosenreise durch Deutschland gemacht hatte. Nach einem beinahe halbjährigen Aufenthalte zu Darmstadt unternahm er eine neue Reise durch das südliche Deutschland, auf welcher er mit dem Capellmeister Bümler zu Ansbach ein enges Freundschaftsverhältniß anknüpfte. 1715 ward er als Secretär und Cammerschreiber zu Gera angestellt, und 1720 als Organist und Stadtschreiber nach Zeitz berufen. 1721 trat er als Componist in die Dienste des Grafen Morzini in

Böhmen, aus welchen er aber schon 1722 als Capellmeister nach Zerbst berufen wurde. Hier war er nun bis an seinen Tod, hauptsächlich als Componist, sehr thätig. Er setzte viele Kirchenmusiken, namentlich Passionsmusiken, Messen, Motetten, ein vierstimmiges Oratorium, mehrere Concerte für Flöte, Hoboe und andere Instrumente, die Oper „Berenice", und allein 42 Ouverturen für Orchester, die alle ihm einen so weit verbreiteten Ruf verschafften, daß er in den kürzesten Zeiträumen nach verschiedenen Orten berufen ward. Die humane Behandlung von Seiten seines Fürsten jedoch, und die allgemeine Achtung, in welcher er zu Zerbst stand, waren ganz geeignet, ihn für die Zeit seines Lebens an diesen Ort zu fesseln. Er starb 1759 (nach Zelter's Behauptung schon 1758). Viele von seinen hinterlassenen Compositionen kaufte die Breitkopf-Härtel'sche Handlung in Leipzig an sich, ohne jedoch bis jetzt Etwas davon veröffentlicht zu haben. Kenner schätzen daran besonders die gute Behandlung der Blasinstrumente, was um so mehr zu bewundern ist, da zu F's Zeiten dieselben noch wenig im Orchester und namentlich bei Vocalmusik angewendet wurden.

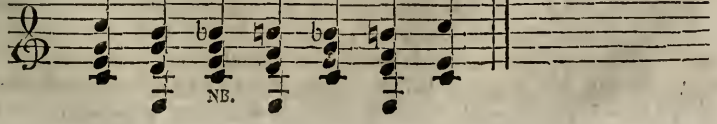
Fasch, Carl Friedrich Christian, der Stifter der Berliner Singacademie. Das Leben dieses würdigen Mannes giebt ein eigenthümliches Bild, wie einem anspruchslosen Wirken ein Erfolg verliehen wird, dessen volle Bedeutung und Wichtigkeit von keinem Zeitgenossen ermessen werden konnte, — von ihm gewiß nicht, der sich ohne bestimmtere Absicht der höheren Leitung hingab. — Fasch wurde seinem Vater (s. d. vorherg. Art.) am 18. Novbr. 1736 geboren. Schwächlich und kränklich von der Wiege an mußte er auf alle Weise geschont, durfte sein Geist nicht mit Schularbeiten angestrengt werden, und nur zufällig entdeckte es sich, daß das stille Kind, unstreitig durch das Vorbild des fleißigen Vaters angeregt, für sich allein mehrere Tonstücke ausgesonnen, und in Abwesenheit des Vaters auf dem Clavier eingeübt hatte. Nun erhielt der Knabe Unterricht im Violinspiele; ein Aufenthalt auf dem Lande stärkte ihn; er durfte den Musiken am Hofe und in der Kirche beiwohnen. Bei den letzteren wirkte wohl die besondere Feierlichkeit des Gottesdienstes mit, die tiefste Saite des jungen Herzens anzuregen; eine Kirchenmusik von Zelenca, die er einige Jahre später von seinem Vater in der katholischen Kirche zu Dresden hörte, erschütterte ihn so sehr, daß der Vater eine Verleitung zum Uebertritt in den katholischen Glauben besorgte, und keinen zweiten Besuch gestattete. Der junge F. hatte sich nun auch im Clavier- und Orgelspiele geübt, in der Setzkunst vervollkommnet, viele Kirchenmusiken und Instrumentalsachen geschrieben, besonders aber durch seine feine, ausdrucksvolle und anschmiegende Begleitung am Flügel die Theilnahme des K. Preuß. Concertmeisters Franz Benda gewonnen. Auf dessen Empfehlung wurde er 1756 als Cammermusikus und Cembalist in den Dienst Friedrichs des Großen nach Berlin berufen, wo er, von vier zu vier Wochen mit C. P. E. Bach wechselnd, dem Könige täglich seine Concerte und Flötensolo's am Claviere zu begleiten hatte. Der siebenjährige Krieg störte diese Thätigkeit, schmälerte die ohnehin geringe Einnahme (300 Thaler Gehalt) und nöthigte Fasch, sie durch drückenden Erwerb mit Musikunterricht zu ergänzen. Schwächlichkeit des Körpers trat hemmend dazu; Vieles wurde componirt, aber in ängstlicher Gewissenhaftigkeit wieder zerstört. Was Fasch sich nicht selber zu Dank gemacht hatte, konnte er sich auf keine Weise bezahlen lassen; und darunter verging ihm seine schönste Zeit und der Muth. Nun schränkte sich seine einsame Thätigkeit allmählig auf die Erwerbsarbeiten ein; daneben griff der erregte, nirgends bestimmten Beruf

findende Geist zu spielenden Beschäftigungen der sonderbarsten Art. Ueber alle europäischen Heere und Flotten, Generale und Admirale, Regimenter, Schiffe und ihre Bestimmungen wurden Listen geführt; an künstlich gefügten Kartenhäusern Jahre lang gebaut. Morgens nach dem Frühstücke wollte Fasch erst prüfen, ob sein Geist auch rüstig zur Arbeit sey. Dazu — multiplicirte er 8, 12 und mehr Zahlen mit sich selber, und machte die Probe; hatte er sich verrechnet, so beunruhigte ihn das den ganzen Tag, und er suchte jeden Gedanken an Musik zu entfernen. Konnte er nicht ausgehen, so unterhielt er sich für sich allein mit Grande patience, wozu er nach eigener Erfindung vier Spiele Karten nahm. In dieser Zeit setzte er viele Kanons, unter anderen einen überaus kunstreichen fünffachen zu 25 Stimmen; er meinte, Musiker müßten schon deswegen mit diesen Künsteleien bekannt seyn, weil — die größten Männer der Vorzeit ihre Werke damit geziert hätten; gleichwohl entging ihm nicht, wie oft diese Uebung in ein müßiges, zeittödtendes Spiel ausartet, und er selbst mahnte Kirnberger davon ab. So ausdauernd nun auch Fasch sich hiermit übte, sich auf seine Lectionen gewissenhaft vorbereitete, namentlich für seine Schüler Tausende von zweckmäßigen Generalbaßbeispielen zusammensetzte: es kann uns nicht entgehen, daß in dieser ganzen Zeit ein von Natur begabter, regsamer, feiner Geist hier ohne sicheren Beruf, ohne eine ihn erfüllende Bestimmung sich in einen geschäftigen Müssiggang verliert, der, weit unterschieden von dem Müssiggange der Trägheit und Pflichtversäumniß, eine harte Prüfung genannt werden muß, aus der keine Erlösung zu hoffen ist, wenn nicht im Muthe christlicher Ergebung, der denn auch das Licht der lange verborgenen, vielleicht erst werdenden Bestimmung bald flammend aufgeht, bald aus allmählig aufdämmernder Ahnung mild und trostvoll erscheint. Dieser Trost war dem einsamen Fasch beschieden. Nicht von seinem Amte her, nicht von der großen Welt her konnte er dem still und demüthig in sich Gekehrten, einsam Abgeschlossenen kommen. Mochte er auch zwei Jahre, bis zu Reichardt's Anstellung (1776), an der Stelle eines Capellmeisters die Oper am Flügel dirigiren, ein andermal (1792) die Zusammensetzung der Oper Vasco di Gama übernehmen, in der jeder Sänger die ihm beliebigen Arien einlegte, oder bei Friedrichs Begräbnißfeier, zu der Reichardt eine rednerisch prunkende Cantate aufführte, eine Orgelfuge spielen, die er zur Einleitung der Feier gesetzt: seine Amtsthätigkeit war im Erlöschen; sie hatte stets nur ein kleines, beiläufiges Theilchen seiner Kraft angerührt. Einmal, im Jahre 1783, sollte seine ursprüngliche Neigung für Kirchenmusik, für kunstreichen vielstimmigen Satz neu erweckt werden; Reichardt brachte aus Italien unter anderen Werken eine sechszehnstimmige Messe von Orazio Benevoli mit. Fasch copirt sich die Partitur; je tiefer er hineinschaut, desto lebendiger wird ihm Hoffnung und Vorsatz, ein gleiches Werk zu vollbringen. In der Partitur des italienischen Meisters fanden sich Freiheiten, deren man bei aller Schwierigkeit des Satzes nicht bedurfte, und das Ganze schien, wenn der Satz über das Vierstimmige hinausging, ein, zwar in seiner Einrichtung ziemlich regelrechtes und kunstreiches, aber höchst monotones Spiel versetzter Intervalle, ohne Modulation. Fasch hielt dafür, daß vor Allem jeder Chor in einer solchen Arbeit in sich selbst reinstimmig seyn müsse; die vier Chöre sollten aber gegen und mit einander sich verhalten gleich den vier einfachen Stimmen im vierstimmigen Satze. In wenig Wochen ist die neue sechszehnstimmige Messe von wohlgeübter Hand vollendet, die letzte sechszehnstimmige Fuge in zwei Tagen fertig. Nun werden die Königlichen und

andere Sänger in Potsdam zur Ausführung eingeladen. Dreimal sind sie gern bereit; ihr guter Wille scheitert, der gute Erfolg bleibt aus, da sie sich nicht auf den Vortrag von Kirchenmusik verstehen. Die Berliner Singchöre werden aufgeboten, die Proben mit allseitigem Eifer in der Kirche unternommen. Vergebens. Alle Versuche mißlingen; das Werk scheint verfehlt, wird von den besseren Musikern selbst als eine überflüssige und unausführbare Aufgabe betrachtet. Es hatte seinen Boden noch nicht gefunden. Da, im Jahre 1789, fügte es sich, daß im Hause einer Schülerin von Fasch, der er öfters ihre Arien begleitete, von Zeit zu Zeit einige Musiklustige zusammentrafen zur Unterhaltung mit Gesang. Fasch setzte für die kleine Gesellschaft nach und nach mehrere vier-, fünf- und sechsstimmige Stücke; der Verein mehrte sich; die Versammlungen wurden regelmäßig; 1792 wurde ihm ein Saal im Academie-Gebäude eröffnet; die Gesellschaft constituirte sich, — es ward die Berliner Sing-Academie, nach deren Vorgang sich mehr und mehr ähnliche Vereine über ganz Deutschlannd verbreiteten, und mit ihnen thatsächliche Liebe und Erkenntniß ernsterer Vocalmusik. Ein tieferer Sinn aber liegt in dieser, schon an sich so wohlthatreichen Erscheinung. Durch diese, von Fasch's kleinem zufälligem Beginne erweckten Vereine, durch die von ihnen genährten Musikfeste, befreit sich unabsichtlich die Musik von dem Bande, das ihre Existenz sonst an die Gegenwart und Neigung der Höfe, und an die Bedingungen der Kirche knüpfte; sie wird Volkssache, in einem höheren künstlerischen Sinne, als sie jemals gewesen. Und einst, wenn dieser Gedanke zur That gereift, wird auch die evangelische Kirche einer neuen Kirchenmusik bedürfen, und sie von jenem höheren Volksgesange hoffen können, der die verborgene Idee der Academien und Musikfeste ist. Nicht vergoldete, dem Geschmack und Abgeschmack eines Hofes verkaufte Virtuosen und nicht gemiethete, im Staub und Frost der Straßen darbende Chöre: die Stimmen des Volks selbst werden das Hochgefühl des Volks laut tönen lassen, und gewürdigter wird Kirche und Herrschersaal davon wiederhallen. Der demüthige, des Ziels unbewußte Stifter aber lebte fortan nur seinem Vereine, opferte ihm seine Lectionen, widmete ihm Zeit und Kraft und treuen Dienst, componirte für ihn immer fleißiger, dirigirte — und copirte, und fand seinen einzigen und genugsamen Lohn im Gedeihen der Sache. Nun hatte er sechszehnstimmige Chöre, und hatte sie selbst erzogen; nun hatte der unbeweibte Greis sich Haus und Familie gegründet. Er verließ sie am 3. August 1800, weit über hundert ihm in Liebe und Verehrung verbundene Angehörige zählend. Sein Nachfolger Zelter wurde sein Biograph; ihm hatte, wie er selbst in der Biographie erzählt, Fasch 300 Thaler in Verwahrung gegeben, um davon die sechszehnstimmige Messe stechen zu lassen. Der Stich erfolgte auch, nicht aber die Herausgabe, selbst dann nicht, als viel später Mahnung auf Mahnung laut wurde, und ein Berliner Verleger sich erbot, statt der seit mehr als 30 Jahren veralteten Platten neue auf seine Kosten stechen zu lassen. Eben so wenig hat Zelter das Versprechen erfüllt, die übrigen Werke Fasch's herauszugeben, und so ist ihnen bis diese Stunde die Oeffentlichkeit, und der Literatur ihr Besitz entzogen, bis auf ein Paar Fragmente, die Reichardt früher im Kunstmagazin mittheilte; was man daselbst aus der sechszehnstimmigen Messe findet, ist später umgearbeitet worden. Nur durch Aufführungen in der Sing-Academie und gelegentliche Durchsicht der wichtigsten Partituren sind uns die hauptsächlichsten dieser Werke bekannt geworden. Daß sich hierauf kein streng vertretbares Kunsturtheil bauen lasse, dem zu

wahrer Begründung ein Hineinleben in den Künstler, ein langer Umgang mit seinen Werken vorhergehen sollte, ist gewiß. Dennoch muß versucht werden, von dem Sinn dieser Werke eine Vorstellung zu geben; dies ist man dem hingeschiedenen Künstler um so mehr schuldig, da sein Biograph es ganz versäumt hat, und der Name des Künstlers ein leerer Schall bleibt, eine Gedächtnißlast neben anderen Künstlernamen, wenn man nicht begriffen hat, worin gerade sein Wirken und Leben bestanden, was gerade er und kein Anderer gebildet und geschaffen hat. Und so müssen und dürfen wir denn aussprechen, daß durch die Compositionen F's, selbst die vorangegangene und damals überall scheiternde sechszehnstimmige Messe, nach äußerer Bestimmung und innerem Sinn seinem Vereine zu eigen waren. Dies zeigt schon der ganze Verlauf seines Lebens, wie er oben größtentheils nach Daten des Biographen erzählt worden. Nicht eine urkräftig herrschende Idee webte in ihm, die, Alles überwindend oder Alles entbehrend, der Inhalt seines Lebens geworden wäre; nicht von einer solchen Idee getrieben und um ihretwillen schrieb F. Es bedurfte äußerer, obwohl höchst achtungswerther Anlässe und Anregungen, um seine Werke hervorzurufen: früher der gottesdienstlichen Feier der Kirchenmusiken am väterlichen Hofe, später des Auftauchens jener Messe von Benevoli, dann des gesellschaftlichen Vereins bei seiner Schülerin, zuletzt und entscheidend der Sing-Academie. Was dazwischen entstand, vernichtete F., und sprach damit selbst das Urtheil aus: es sey nur Uebung oder Versuch gewesen, der Vergänglichkeit angehörig. Nur, was jenem Vereine gewidmet wurde, sollte erhalten, nur das Beste davon nach seiner Bestimmung Gemeingut werden; die Sing-Academie war es, für die er schrieb, für die er gesonnen und gegrübelt, sich geübt und meisterlich ausgebildet hatte; ihre Vorstellung war ihm, was dem berufenen Tondichter seine ureingeborne, das ganze Leben bedingende, mit dem ganzen Leben genährte und erzogene Idee. Darum mißlang Alles, darum spielte er, bis dieser Gegenstand seiner Liebe und Kräftigung, ihm selbst unvorbewußt, in die Welt getreten war. Dann hatte er seinen Beruf, auch als Componist, dann regte sich, dann galt jede Kraft; Andacht und weiches Gefühl, Wohlbedacht und gewandte starke Meisterschaft, Alles, bis auf die theoretischen Grübeleien seiner müßigen Stunden, fand sich zusammen. Für den Vollklang seines Vereins, für die Entfaltung dieser Stimmen sann er aus, was ihnen wohlthuend, bildend, begünstigend war, schmeichelte ihnen mit weichen, süßen Solo's, ließ gern einen glücklichen Sopran oder Tenor in Coloraturen, in hohen Haltetönen und Trillern glänzen, stärkte wieder sie und sich in kunstgerechten, wohlgeführten polyphonen Sätzen, wußte Klang und Gränze jeder Stimme, verstand auch, gelegentlich von den seltneren Kräften seines Vereins Vortheil zu ziehen; er lebte ganz in ihm, und war in ihm recht zu Hause, wie in seinem Körper. So vertraute er ihm auch ganz, was ihm auf dem Herzen lag. Manche seltsam fremde Modulation, die nimmermehr im Sinn und Gefühl des Textes lag, gab er in Chorälen seinem Vereine auf; mehr als einmal versuchte er mit ihm den von Euler projectirten i-Ton *), oder ließ auch wohl, Chladny

*) Das Verhältniß 6 : 7, practisch in unserem Tonsystem etwa so darstellbar:



zu Ehren, in einem ganzen mehrstimmigen Chore zwei Bässe mit einander in Quinten gehen. Gewahrt man schon hier fremde Einflüsse, so werden sie in entscheidenderer Weise an seinem größten Werke sichtbar. Es ist oben erzählt, was F. zur Composition der sechszehnstimmigen Messe geleitet hat: kein innerer Antrieb, sondern äußerlicher Nach- und Wetteifer mit dem alten Meister. Allein, mochte auch der Neuere den Vortheil einer melodisch und harmonisch ausgebildeteren Tonkunst auf seiner Seite haben, so fehlte ihm doch das Recht des Vorgängers. Der hellen, scharf eindringenden Lutherlieder sich zu erwehren, hatte die Musik der katholischen Kirche jede ihrer Kräfte entfaltet, und ein nothwendiger Moment war es, daß sie sich mit dem äußersten Pomp übereinandergethürmter Chöre umhüllte. Wenn Johannes Gabrieli, Virgilio, Mazocchi, Orazio Benevoli u. A. 4, 8, 12 Chöre zu einander stellten, so thaten sie es wahrhaft in der Idee ihrer Kirche und Zeit; das war ihr rechter Ausdruck. Der Protestant, über hundert Jahre später, in aufgeklärter, ja nüchterner Zeit, und mit den melodischen Tendenzen einer entwickelteren Kunst, hatte keinen Beruf, als seine Tüchtigkeit zu versuchen. Daher kommt er auf den trügerischen Gedanken, sich seine vier Chöre als die vier Stimmen, gleichsam in höherer Potenz eines vierstimmigen Satzes zu denken, da sie ihm vielmehr vorstehen mußten als vier gesonderte, bald gegen, bald mit einander wirkende Massen, deren jede vier eigenthümliche Stimmen, gleich eben so viel besonders characterisirten Persönlichkeiten, enthielte. Aber wer hätte die Kraft, wo ist die Möglichkeit, sechszehn wahrhaft eigenthümliche Stimmen neben einander zu führen, und aufzunehmen? Wir bewundern schon Bach's Kraft im achtstimmigen Satze, und Wenige vermögen sie ganz zu fassen. Daher sind meistens bei jedem der Faschischen vier Chöre drei Stimmen blos begleitend, durch sie aber die Melodie der vier Hauptstimmen bedingt, nicht selten beengt, umhüllt; seine vier Stimmen (nämlich die Chöre) entsprechen nicht der Idee von vier eigenthümlich beseelten Chorstimmen, und können es nicht. Wiederum, wenn er die sechszehn Stimmen, in der Fuge, gesondert einführt, ist das Interesse des Satzes und die Idee der Fugenform, sogar die materielle Wirkung der anschwellenden Masse, nothwendig erschöpft, ehe man die sechszehn Eintritte der ersten Durchführung zu Ende gehört, oder gezählt hat, und die eigentliche Kraft der Fuge kann sich unter der Last so vieler Stimmen nicht entfalten. Daher fand dieses Werk zwar Bewunderer seiner kunstreichen Ausführung, aber keine Stätte, als in jenem Vereine, der sich mit dem Meister übte und freute. — Jetzt sind solcher Vereine zu Hunderten bereit und begierig, an dieser stimmreichsten Uebung, die F. hinterlassen, an so viel Bildendem, Erfreuendem, Meisterbildung Beurkundendem in anderen Werken sich zu vervollkommnen; eine universalere Bildung vieler Künstler und Kunstfreunde verheißt ausgebildeteren Antheil. Wird Niemand sich finden, der im Stande und bereit ist, den würdigen Meister und das Recht des Publikums zu ehren? ABM.

Fa sol. In der Guidonischen Solmisation (s. dies.) bezeichneten diese beiden Sylben diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton c nicht fa, sondern sol gesungen werden mußte. In dem Hexachorde von g nämlich kam auf c immer die Sylbe fa, trat nun aber c herunter in den Ton b, so daß es (c) die fünfte Stufe in dem Hexachord von f bildete, dann fiel darauf auch die Sylbe sol, weil fa immer das obere Ende des halben Tones andeutete, und durch das Hinabsteigen des Tones c in b natürlich auch die Lage des halben Tones um eine ganze Stufe erniedrigt wurde (a — b statt h — c). Das Weitere in dem oben angezogenen Art.

Fastoso (ital.) — prächtig, erhaben. Auch in Kirchenmusiken wird dieses Wort oft als Vortragsbezeichnung angetroffen, und ohne Zweifel in der Bedeutung von feierlich; in welcher es aber ganz falsch gebraucht wird; etymologisch richtig zeigt es einen stolzen, prunkvollen, hochtrabenden und daher rauschenden Vortrag an, der vom feierlichen und auch vom eigentlichen erhabenen (s. d.) noch weit entfernt ist. Das Fastoso verträgt sich recht wohl mit einem schnelleren Tempo, nicht aber ein feierlicher Vortrag. Durch Fülle der Klänge, möglichst starke Markirung der Töne, üppige Massen in den Harmonien ꝛc., wie sie häufig zwar im erhabenen Style der Oratorien, noch öfter jedoch in weltlichen Musiken vorkommen, erhält jenes völlige Genüge, und wie Manches davon widerstreitet geradezu dem Character des Feierlichen? — Selbst in einigen musikal. Wörterbüchern findet sich fast. durch feierlich übersetzt, was wir denn mit guter Absicht hier berichtigen. a.

Fatscheck und Fattscheck, schreibt sich Fadscheck, s. daher diesen Art.

Fattorini, Gabriele, wird von Gerber in s. neuen Tonkünstler-Lexicon als Componist des 17. Jahrhunderts, aus Faenza gebürtig ꝛc. angeführt; Baini jedoch in seinem Werke über Palestrina berichtiget diese Angabe dahin, daß F. im 15. Jahrhunderte zu Rom gelebt habe, und nichts als nur noch einige 5stimmige gedruckte Madrigalen und Ricercari für die Orgel von ihm vorhanden seyen.

Faubel, Joseph, Clarinettist in dem K. Hoforchester zu München, wurde den 12. Juni 1801 zu Aschaffenburg, wo sein Vater Militär-Musikdirector war, geboren, von seinem Vater, der ihn selbst unterrichtete, sehr frühzeitig zur Erlernung seines Instruments angehalten, und schon im Alter von 10 Jahren, nachdem er vor dem Großherzoge Concert gespielt hatte, bei der dortigen Hofmusik angestellt. Nicht lange war es ihm indessen vergönnt, in dieser Stellung an der weitern Ausbildung seines Talents zu arbeiten; denn als 1813 das Großherzogthum Frankfurt sich auflöste, wurde auch das aus der vormaligen Mainzer Militärmusik gebildete und mit eigenen Anstellungs-Decreten nicht versehene Orchester aufgelöst, und der größere Theil desselben wieder zum Hautboisten-Corps jenes Regiments verwendet, welches die Stadt Frankfurt zu stellen hatte. Auch F. traf dieses Loos, und er machte als Clarinettist des Regiments den Feldzug nach Frankreich mit. Nach Beendigung desselben nahm er seinen Abschied, um mehr Zeit für seine Ausbildung zu gewinnen, und gab 1816 sein erstes öffentliches Concert zu Frankfurt, wo er sehr gefiel, und mehrseitige Unterstützung fand. Nach Verlauf einiger Zeit begab er sich nach München, wo er im Frühjahre 1818 sich öffentlich hören ließ, und in dem Maaße befriedigte, daß des Höchstsel. Königs Majestät ihn wenige Tage nachher zum Hofmusiker zu ernennen geruhte. Von dieser Zeit datirt sich eigentlich der Anfang seiner höheren Kunstausbildung; denn durch ein großes Vorbild, den auf seinem Instrumente von keinem lebenden Künstler übertroffenen Bärmann, angefeuert, studirte er nicht nur mit dem größten und anhaltendsten Eifer den technischen Theil seiner Kunst, sondern begriff auch bald, daß zum wirklichen Künstler etwas mehr gehöre als ein hoher Grad mechanischer Fertigkeit. Seine Ausbildung schritt rasch voran, und schon im Jahre 1825 unternahm er mit ehrenvollem Erfolge eine Kunstreise nach Paris, so wie er eben so später 1831 Wien und 1833 die Schweiz besuchte. Die vorzüglichsten Eigenschaften seiner Virtuo-

stität sind ein ausgezeichnet schöner Ton von gleicher, verhältnißmäßiger Rundung und Kraft durch die ganze Scala, der dabei dennoch der höchsten Weichheit und des zartesten Schmelzes, überall, wo es der Künstler will, fähig ist, eine sehr große Fertigkeit, verbunden mit der lobenswerthesten Präcision, und viel Innigkeit und Tiefe des Gemüthes im Vortrage des Cantabile; und die Vereinigung dieser Eigenschaften stellt ihn in die Reihe der vorzüglicheren Clarinettisten Deutschlands. P. N. J.

Faugues, auch Fagus und La Fage genannt, nach Baini ein Tonsetzer des 15. Jahrhunderts, von welchem verschiedene Werke in dem Archive der päpstlichen Capelle aufbewahrt werden, worunter sich die Messen, namentlich jene über l'homme armé, auszeichnen.

Faulstimme nannte man — sonderbar genug — ehedem das ungestrichene oder kleine g auf der Trompete.

Fausse corde heißt im Französischen eine falsch klingende, eine nicht rein gestimmte Saite; umgekehrt aber corde fausse eine falsche (s. d.), eine untaugliche Saite.

Fausset, s. Falsett.

Faustina, s. Hasse, Madame.

Faut hieß in der Guidonischen Solmisation (s. d.) diejenige Mutation, nach welcher auf den Ton f oder c die Sylbe ut statt fa gesungen wurde, nämlich wenn man aus dem Hexachorde von g hinauf in das Hexachord von c, und aus dem Hexachorde von c wieder hinauf in das Hexachord von f steigen wollte, wo alsdann im ersteren Falle mit dem Eintritte des Tones c (vierte), und im zweiten mit dem Eintritte des Tones f (vierte) statt der Sylbe fa, die eigentlich auf den vierten Ton traf, die Sylbe ut gesungen werden mußte, um ein neues Hexachord hier zu beginnen. Das Weitere in dem oben angezogenen Artikel.

Faux bourdon, s. Falso bordone.

Favart, 1) Charles Simon, durch seine musikalischen Kenntnisse und Talente zwar weniger, aber als Schöpfer der feineren komischen Oper unter den Franzosen ein auch für den Musiker höchst merkenswerther Mann, war der Sohn eines Pastetenbäckers zu Paris, und wurde hier geboren 1710. In dem von Ludwig XIV. gestifteten Collegium gebildet, ergab er sich frühzeitig der Poesie, und mehrere dahin gehörende Jugendwerke schon erwarben ihm dem Preis in der Jeux floraux; den großen Ruf jedoch, den er später als Dichter hatte, erst seine nachmaligen Arbeiten für das italienische Singspiel und die komische Oper. Nach Eingang dieser (1745) übernahm er die Direction der wandernden Schauspielertruppe, die der Marschall von Sachsen auf seinen Feldzügen nach Flandern mitnahm, um vor dem Beginne einer Schlacht oder sonst einer entscheidenden Begebenheit das Heer anzuregen und zu ermuthigen. Das Verhältniß seiner Gattin (s. unten) zu dem Marschall verursachte ihm dabei viel Schmerz, und erweckte in ihm ein sehnliches Verlangen nach der Hauptstadt zurück. Nach Befriedigung desselben zog er sich in ein mehr stilles Leben zurück und widmete sich gänzlich der dramatischen Poesie, wobei ihn sein Hausfreund, der (zu seiner Zeit in der Literatur viel zu sehr überschätzte) Abbé Voisenon, und seine geistreiche Gattin mit ihren Talenten unterstützten. Die Zahl der Arbeiten, welche er in diesem Gebiete lieferte, ist sehr groß, und mehrere davon, wie z. B. „Soliman II. oder die drei Sultaninnen", „Ninette à la cour" (wornach Weiße in Leipzig seine bekannte Operette, „Lott-

chen am Hofe" dichtete), „Annette et Lubin" (die ebenfalls Weiße unter dem Titel „Liebe auf dem Lande" in's Deutsche übersetzte und Hiller nachgehends so schön componirte), „La chercheuse d'esprit", „L'astrologue de village" u. a. sind noch jetzt auf den Repertoiren der französ. Operbühne, und durch Uebersetzungen aller Art auch auf andere Nationen übergegangen. In der letzten Zeit seines Lebens zog Favart, der 1792 starb, eine jährliche Pension von 800 Francs von dem ital. Theater zu Paris. Zu den Hauptvorzügen seiner Muse gehören Frischheit der Ideen, Grazie und Natürlichkeit im Ausdrucke der Empfindungen, richtige Zeichnung seiner meist ländlichen Charactere, und eine reine, angenehme Diction im Versbau wie in der Sprache. Bei den meisten seiner Werke darf angenommen werden, daß er den Plan, Styl, Charakteristik und Dialog gab, Boisenon die nicht immer glücklichen Wortspiele und zuweilen frostigen Allusionen, und seine Frau die einzelnen Züge von Naivität und weiblicher Schalkheit. Diese — 2) Mad. Marie Justine Benedicte F., eine durch Talent und Schönheit gleich ausgezeichnete Sängerin, war eine geb. Cabaret du Roncerai, die Tochter eines Musikus in der Capelle des Königs Stanislaus Leszinski zu Luneville, wo sie auch, 1727 zu Avignon geboren, von demselben erzogen und für die Kunst gebildet ward. 1744 kam sie nach Paris, und im folgende Jahre debutirte sie daselbst, unter dem Namen Demoiselle Chantilly, auf dem Theater der komischen Oper, eben so viel Beifall als Sängerin wie als Schauspielerin und im Ballet als Tänzerin sich erwerbend. Sie war der Stern jenes Theaters, dessen Glanz das Publikum in immer größerer Menge anzog; und dies war hauptsächlich die Ursache, warum die übrigen Theater auf die Unterdrückung der komischen Oper drangen. Jetzt, von 1746 an, aus den ihr so sehr zusagenden Fächern des Gesanges und Tanzes herausgerissen, mußte sie sich auf die einfache Pantomime beschränken. Aber auch hierin erwarb sie sich fortwährend die Bewunderung des Publikums, und besonders des tiefen Kunstkenners Favart (s. oben), der sich bald darauf mit ihr vermählte, und dem sie als eine Hauptstütze bei seinen Unternehmungen nach Flandern folgte. Die lange standhafteste Abweisung der Zudringlichkeiten des für sie glühenden und sein Ziel mit jedem Mittel verfolgenden Marschalls zog ihr viele Unannehmlichkeiten zu. Nicht fähig, seine verliebte Heftigkeit zu beherrschen, drückte derselbe ihren Mann auf alle mögliche Weise, und brachte endlich sie selbst, mittelst seiner Verbindungen, in ein Kloster, wo sie über Jahr und Tag schmachten mußte, bis sie, besonders um ihrem Manne wieder ein ruhigeres und erträglicheres Leben zu schaffen, sich den despotischen Wünschen fügte. Hierauf mit ihrem Manne wieder nach Paris zurückgekehrt, traf sie daselbst als Mitglied der ital. Oper auf und erfreute sich fortwährend des allgemeinsten außerordentlichen Beifalls. Sie starb am 20sten April 1772, und hinterließ den Ruhm einer geistreichen und ausgezeichneten Künstlerin und liebenswürdigen Frau. Merkwürdig ist sie besonders noch als die Erste, welche es wagte, Soubretten und Landmädchen (ihr Hauptfach) in der diesen Ständen angemessenen (natürlich idealisirten) Tracht zu spielen, da man bis auf sie die Kammermädchen u. Bäuerinnen auf den französischen Bühnen immer nur in dem gesuchtesten Putz der Hofdamen gesehen hatte. Ihr erstes Erscheinen in solcher Weise (als Bastienne in der von ihrem Manne gedichteten Operette „Bastien et Bastienne") erregte zwar Sensation, aber man fand bald Gefallen an der Sache, und sie gewann nur um so mehr dadurch. Wenn Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ihr die Dichtung einiger Opern zuschreibt, wie z. B. „La

Fête de l'amour", „la Fortune au Village" u. a., so ist dies ein Irrthum, der nach dem, was wir oben über ihren Gatten erzählt haben, zu berichtigen ist. D.

Favori (franz., fem. —ite) — das, was man am liebsten hat, was man am meisten liebt, was Einem vorzüglich gefällt, Lieblings—; kommt oft als gleichsam vorangeschickter Empfehlungsbrief auf Titeln vor, z. B. Rondeau fav. — Lieblings-Rondeau, Thème fav. — Lieblings-Thema, Aire favorite — Lieblings-Arie, entweder nun irgend einer bestimmten Person, die dann daneben genannt werden muß, oder ganz im Allgemeinen: eine Arie, ein Rondo ꝛc., welche oder welches allgemein sehr gefallen hat. a.

Fay, s. **Dufay**. — Ein anderer Tonkünstler, Namens **Fay**, war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts Sänger an der großen Oper zu Paris, und ein nicht unbeliebter dramatischer Componist, wenigstens haben die Opern: „Flora", „Le Projet extravagant", „Les Rendez-vous" (kom.), „Emima" (kom.), und „Clementine, ou la belle mère" (ebenso), welche er bis 1799 dort auf's Theater brachte, dem Pariser Publikum sehr gefallen. In Deutschland ist keine davon gegeben worden, und seit 1805 schweigen auch die Nachrichten aus Paris über ihn.

Fayrfax, Robert, aus Bayford in der Grafschaft Hertfort in England gebürtig, wurde 1504 zu Cambridge zum Doctor der Musik ernannt, und 1511 zum Professor derselben an der Universität Oxford, wo er zugleich auch die Stelle eines Vorsängers und Organisten an der St. Albanskirche bekleidete, und gegen 1540 starb. Mehrere von seinen Compositionen sollen noch jetzt auf der Königl. Bibliothek zu London unter den sogenannten Thoresbischen Manuscripten aufbewahrt werden. Burney theilt im 2ten Bande seiner Geschichte pag. 561 einen Satz aus einer mit vieler Mühe aufgesuchten Messe von ihm mit, und pag. 546 einen Gesang auf die Thronbesteigung Heinrich's VII. für Alt und Tenor aus dem Jahre 1486, den 1500 F. an sich gebracht und in einer Sammlung aufbewahrt hatte. Aus seiner Familie stammte nachmals der berühmte General Lord Thomas Fayrfax, der 1611 geboren ward und 1671 starb.

F-Dur, eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in deren Leiter der Ton h in b erniedrigt werden muß, um zu dem Grundtone oder der Tonica f die nöthige reine Quarte, oder, was dasselbe ist, der Natur der Dur-Tonleiter gemäß zwischen dem dritten und 4ten Tone das Intervall eines halben Tones zu erhalten. S. **Tonleiter** und **Vorzeichnung**. Mathematisch berechnet verhalten sich, bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung, die einzelnen Stufen der Leiter dieser Tonart zu einander wie

f	g	a	b	c	d	e	f
1	8	128	3	2	16	8	1
	9	161	4	3	27	15	2

Vergl. **Verhältniß** und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Was den psychischen Character dieser Tonart betrifft, besingt sie Wagner in seinen „Ideen über Musik" (Leipz. allg. musik. Zeitung 1823 pag. 714):

„Pfänderspiel im leichten Scherz
Fesselt oft im Ernst das Herz,
Strafe nehmen, Strafe geben,
Webt ein süßes Wechselleben,
Und wenn Amor trügen will,
Steckt er sich in Kinderspiel." —

aber er hätte aus Mozart's „Zauberflöte" nur zu erinnern brauchen an „Ein Mädchen oder Weibchen ꝛc." oder aus dessen „Don Juan" an das lustige Liedchen „Keine Ruh' bei Tag und Nacht u. s. w." und gewiß hätte er noch treffender den Ausdruck dieser Tonart bezeichnet. Doch nicht blos „leichter Scherz", fröhliches Leben in kindlicher Unschuld, gutmüthige Posse ꝛc., deutlicher noch und ergreifender sprechen Gefälligkeit und Ruhe, innerster, heiligster Frieden, erquicklicher Trost, Freude an den Werken der Natur, begnügliches Wohlleben, seeligstes Behagen, und dem Aehnliches aus den Klängen dieser Tonart. In F-Dur erklingt z. B. der Ruhe und tröstenden Frieden athmende Schlußgesang in Beethoven's „Fidelio", der herrliche Schlußchor „Friede sey ihr Erstgeläute" in Romberg's „Glocke", u. ebend. der erste Chor „Zum Werke, das wir ernst bereiten ꝛc."; in F-Dur auch beginnt und schließt als Haupttonart so höchst characteristisch wahr der dritte Satz von Beethoven's berühmter Pastoral-Sinfonie, und setzte nicht minder schön und wahr Spohr in seinem „Faust" das Duett „Folg' dem Freunde mit Verlangen ꝛc.", wo die Tonart in ähnlicher Bedeutung auch noch nicht unpassend gewählt erscheint zu der ersten und letzten Abtheilung der eingelegten Arie „Liebe ist die zarte Blüthe ꝛc." — und wie viele der überzeugenden Beispiele wir alle noch anführen könnten. Statt deren indessen vergleiche man hier noch den Art. Tonart, und Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. Dr. Sch.

Febure, Anton und Jean le, s. Lefebure.

Fede, Giuseppe und Francesco Maria, zwei Brüder, geb. zu Pistoja, waren zu ihrer Zeit sehr angesehene Tonsetzer. Der erste, Giuseppe, ward 1662 als Sänger in die päpstliche Capelle aufgenommen und zugleich auch als Capellmeister di S. Marcello bei den PP. Serviten angestellt. Wie Baini in seinem Werke über Palestrina versichert, spricht der Abbate Ruggiero Gaetano in seinem Werke „Memorie dell' anno Santo 1675" mit vielem Lobe von den Musiken, welche damals in der Kirche von S. Marcello aufgeführt wurden. G. F. hatte auch von Natur eine sehr schöne Stimme, weshalb Angelo Berardi in seinen „Ragionamenti musicali" sagt, daß, so oft F. eine gewisse wehmüthige Stelle gesungen habe, die Zuhörer sich des Weinens nicht hätten enthalten können. — Francesco F. war 1667 als Maestro zu S. Margaritta in Trastevere angestellt und wird wegen seiner melodischen Compositionen, die damals nicht ihres Gleichen gehabt haben sollen, ebenfalls von dem erwähnten Ruggiero Gaetano sehr gerühmt.

Fedele, Daniele Teofilo, s. Treu.

Federclavier, s. Spinett.

Federhacken oder Federheber ist ein Instrument, um die Spielventilfedern bequem aus dem Windkasten nehmen und wieder einsetzen zu können. Es besteht aus einem ungefähr 1¼' langen, steifen und gehörig starken Drathe, der an einem seiner Enden mit einem Griffe versehen, am anderen Ende, rechts und links, so oval gebogen ist, daß man mit dieser Biegung bequem über das Federauge weggleiten, die Feder also von hinten aus, durch einen Zug nach vorne hin, ergreifen, sie zusammendrücken und so bequem herausnehmen und wieder einsetzen kann.

Federici, Vincenzo, Lehrer des Contrapunkts am Conservatorium zu Mailand, wurde geboren zu Pesaro 1764, und war von seinen Eltern eigentlich zum Studium der Rechte bestimmt. Daher kam es, daß er erst sehr spät Musik zu treiben anfing. In seinem dreizehnten Jahre erhielt er den ersten Unterricht im Clavierspiele; die außerordentlich raschen Fort-

schritte aber, welche er machte, ließen bald über seinen künftigen Beruf als Musiker entscheiden, und er fing daher auch alsbald an, Generalbaß mit Fleiß zu studiren. In seinem sechszehnten Jahre starb sein Vater. Voll von romantischen Ideen, mit dem sehnlichsten Wunsche, die Welt zu sehen, ging er darauf nach Livorno, von hier zur See nach London und Nordamerika, dann wieder nach London zurück, wo er sich eine Zeitlang von Musikunterricht ernährte, und nebenbei die Werke Händel's und älterer italienischer Componisten studirte. Seine ersten Versuche in der Composition, welche in diese Zeit fallen, erhielten die Zustimmung Sachverständiger, was ihn zu noch größerer Thätigkeit aufmunterte. Als Cembalist bei der italienischen Oper hatte er auch Gelegenheit, mit Cimarosa's, Paisiello's und Sarti's Werken bekannt zu werden; doch getraute er sich noch immer nicht, mit eigenen Produkten öffentlich aufzutreten, und in seinem Studium herrschte auch noch durchaus keine systematische Ordnung. Ein für Musik entbrannter Jüngling war er ohne Führer, seiner eigenen Unerfahrenheit überlassen, und der rastloseste Fleiß auch mußte so bisweilen auf Abwege und in ein undurchdringliches Labyrinth gerathen. Endlich hörte er in Privatconcerten Haydn's Sinfonien, die eine ganz eigene Wirkung auf ihn hervorbrachten. Er fühlte, was er noch bedurfte, und entschloß sich nun, um jeden Preis gründlich und ganz ernstlich Musik zu studiren. Gegen 1785 nach Italien zurückgekehrt, fand er dazu Gelegenheit bei dem Cremoneser Maestro Bianchi, der ihn nach Valotti's System unterrichtete. Im Jahre 1790 schrieb er seine erste Oper „l'Olimpiade" für das Königl. Theater zu Turin. 1792 ging er als gemachter Meister wieder nach London und schrieb hier die Opern „il Demofoonte", „la Zenobia", „la Nitetti" und „la Didone"; dann noch viele einzelne Stücke sowohl für Gesang als Instrumente, und unter diesen besonders für Clavier. Unbekannte Vorgänge, die ihm einen längeren Aufenthalt in England verleideten, führten ihn 1802 wieder in sein Vaterland zurück, und 1803 schon trat er hier mit einem neuen Werke auf, das unstreitig das beste von allen ist, die er geliefert hat, und das pfeilschnell seinen Ruf über ganz Europa verbreitete, nämlich die Oper „il Castore e Polluce" (für Mailand). Ihr folgten dann noch die Opern: „il giudizio di Numa", „Oreste in Tauride" (1804), „la Sofonisba" (1805 für Turin), „Idomeneo" (1806 für Mailand), „la Conquista delle Indie" (1808 für Turin), und „Iphigenia in Aulide" (1809 für Mailand); nicht zu gedenken der vielen kleinen Instrumentalsachen, mit welchen er auch in dieser Zeit die Liebhaber reichlich beschenkte. Bis 1809 hatte er sich ausschließlich der Composition gewidmet, und wechselsweise Turin und Mailand zu seinem Aufenthaltsorte gewählt; 1809 erhielt er die oben genannte Stelle am Conservatorium zu Mailand. Von jetzt an schrieb er selbst sehr wenig, widmete vielmehr alle seine Kräfte dem angetretenen pädagogischen Berufe, und unleugbar auch ist der Glanz und große Ruf, in welchem die Mailänder Musikschule vor 10 bis 15 Jahren stand, mehr oder weniger nur als sein Werk anzusehen. 1825 erhielt er daher auch zugleich die Stelle des ersten Censors seiner Anstalt. Jetzt unumschränkter Herr gleichsam, sollte er jedoch nicht lange mehr wirken; noch ehe die schönen Wünsche und Vorsätze, mit welchen er sein Censoramt antrat, und die das Beste für seine Schule erwarten ließen, erfüllt werden konnten, starb er am 26sten September 1827, mehrere Werke, namentlich einige Cantaten und Sachen für's Clavier, im Manuscript hinterlassend, deren Veröffentlichung wir bis jetzt noch vergeblich entgegen sahen. Ueberhaupt ist gedruckt nur sehr Wenig von ihm erschienen. XYZ.

Federleiste ist eine ungefähr 1″ hohe und eben so breite, in rechtem Winkel ausgekehlte Leiste, die dicht hinter dem Pulpettenbrette und, wenn Raum dazu vorhanden, auf diesem der Länge nach, und zwar mit ihrem Falze nach dem Pulpettenbrette hin, befestigt ist. In ihr befinden sich von oben nach unten hin laufende Einschnitte (Federleistenschlitze), deren so viele seyn müssen, als die Tastatur der Orgelabtheilung, zu der sie gehören, Tasten hat. Die Breite und Tiefe der Federleistenschlitze müssen so beschaffen seyn, daß der unterste Schenkel der Spielventilfeder, den sie in gerader Richtung erhalten sollen, bequem hinein- und herausgehe, und diese sich frei darin bewegen können.

Federschenkel sind die an einer Spielventilfeder vom Federauge bis zum Federfuße hin gerade auslaufenden Theile.

Federteeg u. Federteig kommt in allen Lehrbüchern statt Federzähe öfter vor und bedeutet, daß die Spielventilfedern vermöge ihrer zu bedeutenden Stärke die Veranlassung einer zähen Spielart sind. Dieser Spielart steht die elastische entgegen.

Federzange ist eine schwache Zange, die gleiche Bestimmung mit einem Federhacken hat.

Fehler der menschlichen Stimme, s. Eigenschaften der Stimme und Stimme.

Fehr, Franz Joseph, geb. am 6ten Mai 1746 zu Lauffenburg, einem Dorfe zwischen Schaffhausen und Rheinfeld, wo sein Vater Müller war. Von diesem zum Geistlichen bestimmt, kam er als Knabe in das Kloster Maria Stein bei Basel, wo er von dem Benedictiner-Mönch Felix Tschupp auch Unterricht in der Musik erhielt. Eine zunehmende Kränklichkeit, welche ihn während seines bereits angetretenen Noviciats befiel, nöthigte ihn aber, zu seinen Aeltern zurückzukehren. Er ging darauf nach Ravensburg, studirte noch einige Zeit für sich Musik, woneben er sich besonders auch im Violoncell- und Orgelspiele übte, und ward später dann als Organist und in Folge seiner mancherlei gründlichen Rechtskenntnisse endlich sogar auch als Stadtprocurator daselbst angestellt. Das Einkommen von beiden Aemtern jedoch reichte nicht hin, seine zahlreiche Familie zu ernähren, und er etablirte daher nebenbei auch eine Instrumentenfabrik, die bald zu einem bedeutenden Rufe gelangte. Er starb im Anfange des jetzigen Jahrhunderts. Als Orgelspieler gehörte er zu den Meistern seiner Zeit, und auch als Componist war er sehr fleißig. Hier verdienen jedoch von allen seinen Werken nur ein Te Deum und seine Chöre zu „Lanassa" angeführt zu werden. Seine Clavierfachen sind von geringer Bedeutung. U.

Feierlich und Feierlichkeit. Der Begriff des Feierlichen ist mit dem Erhabenen (s. dies.) nah verwandt: er bezeichnet die Erhebung unsers Gemüths zum höchsten Gegenstande, den es zu denken im Stande ist. Daher ist auch der Ausdruck vom religiösen Cultus hergenommen, der immer das Gepräge der Feierlichkeit haben muß, und der eben deshalb auch meistens zu Hülfe gerufen wird, wo irgend einer bedeutenden Begebenheit gleichfalls jenes Gepräge aufgedrückt werden soll, als Aufzügen, Festen, Gesängen u. s. w. Demnach trägt denn im Allgemeinen Alles den Character der Feierlichkeit an sich, was unser Gemüth in eine ernste und erhebende Stimmung versetzt. Daß vollkommene Stille oder Geräuschlosigkeit dabei stattfinde, wie einige Aesthetiker wohl schon behauptet haben, ist nicht geradezu nothwendig; auch sehr geräuschvolle Vorgänge, wie z. B. Glockengeläute u. dergl., können höchst feierlich seyn, nur nicht zerstreuen dürfen sie

das Gemüth, sondern müssen es in all' seiner Kraft u. Lebendigkeit auf den Gegenstand der Feier hinlenken. Aus diesem Grunde fanden denn auch diejenigen Aesthetiker den heftigsten Widerspruch, die den Begriff des Feierlichen wohl schon ganz aus dem Gebiete der musikalischen Kunst zu entfernen suchten. Die Stille der Nacht, überhaupt alle völlige Ruhe, worauf dieselben sich dabei beriefen, trägt allerdings etwas sehr Feierliches an sich, aber sie ist nur ein kräftiges Mittel, das Gemüth in eine dem Feierlichen entsprechende Stimmung zu versetzen, noch nicht das allein Feierliche; und um dieser kräftigen Wirksamkeit willen bedient sich denn auch die feierliche Musik — wo es sonst nur zulässig ist — gern eines solchen Mittels: ihr Gesang bewegt sich wo möglich in leisen und weniger durchdringenden tieferen Tönen, wie z. B. im Choral; aber auch wo sie dieses, aus irgend einem Grunde, nicht thut, kann die Musik gleichwohl eine feierliche heißen, wenn sie nur das Gemüth ernst stimmt und erhebt. Und dies wird sie, sobald in ihr die größtmöglichste Einfachheit der Melodie und Harmonie, ohne besonderes Vorherrschen der einen oder andern, beobachtet ist, und sie sich stets nur im langsamen Tempo und in langen, verschlungenen Rhythmen fortbewegt, wie z. B. im zweiten Satze der heroischen Sinfonie von Beethoven, im ersten Finale der Oper „Titus" von Mozart, in dem Chore „Gott Israel's" in Mehul's „Joseph" u. a. Indessen findet man an einer feierlichen Musik in der Regel auch jenen Charakter der Ruhe, des leisen, sanften Tonklanges, wie z. B. in dem Agnus Dei in Mozart's „Requiem", dem Priesterchore in dessen „Zauberflöte", den Chören der Vestalinnen in Spontini's Oper (in welcher jedoch durch das zu merkbare Vorwalten der Melodie das Feierliche fast unterdrückt wird von dem Anmuthigen), dem Opfergesange der Priesterinnen in Gluck's „Iphigenia" u. v. a. Die Wirkung einer wahrhaft feierlichen Musik ist ziemlich dieselbe, welche die erhabene auf den Menschen äußert: sie führt ihn zu der Idee des Unendlichen, — Gottes. Dr. Sch.

Feige, zwei Brüder; der älteste, Johann Gottlieb, geb. zu Zeiz 1748, widmete sich von Jugend auf der Musik, spielte gut Violine, nahm aber seiner schönen Stimme wegen 1769 eine Anstellung als erster Bassist an dem Herzogl. Theater zu Strelitz, dem er nachgehends auch eine Zeitlang als Inspector vorstand. Von 1780 trat er wieder als Violinist auf, und kam in die Capelle zu Breslau, wo er außer mehreren anderen Tonstücken und Operetten von Kellner auch die lange Zeit sehr beliebten Operetten „der Frühling" und „die Kirmeß" auf's Theater brachte, und gleich zu Anfange des jetzigen Jahrhunderts starb. — Der jüngere, Gottlieb, geb. zu Zeiz 1751, widmete sich Anfangs dem Militär, und stand 1775 als Unterofficier in der Garnison zu Danzig, wo er aber — wie auch fernerhin — keine Gelegenheit unbenützt ließ, sich in der Musik, worin er von seinem Vater den ersten Unterricht empfangen hatte, namentlich als Violinspieler, weiter fortzubilden, so daß er auf den späteren Feldzügen, welche er mitmachte, an Rasttagen seine höheren Officiere öfters durch seine Virtuosität überraschte und erfreute. Um 1786 nahm er seinen Abschied, und machte nach einiger fleißiger Uebung eine größere Kunstreise durch Deutschland und Rußland, die von Erfolg war. Der Ausbruch des Kriegs 1806 aber entflammte seinen Patriotismus auf's Neue, und seine Liebe zum Soldatenstande; als Hautboist in dem Kürassier-Regimente von Heising machte er die Schlacht bei Auerstädt mit, in welcher er dem General Blücher, als diesem das Pferd unter dem Leibe erschossen ward, unaufgefordert und mit Gefahr seines eigenen Lebens sein Pferd gab, und dadurch

vielleicht dem Vaterlande den künftigen Retter erhielt. Nach dem Tilsiter Frieden trat er wiederum in das ruhigere Künstlerleben zurück; machte als Violinvirtuos eine zweite ruhmvolle Reise, und ward endlich 1810 als erster Violinist an dem Nationaltheater zu Breslau angestellt. 1813 aber rief ihn Blücher, der den oben erzählten aufopfernden Dienst nicht vergessen hatte, und ihn zum Stabstrompeter verlangte, von hier ab. Seine Tüchtigkeit als Soldat und Künstler erwarb ihm damals den russischen St. Georgen-Orden. 1815 nahm er seine vorige Stellung in Breslau wieder ein, die er auch bis an seinen Tod (24. Mai 1822) nicht wieder verließ. Componirt hat dieser G. F. nichts; aber als Virtuose soll er seinen Bruder weit übertroffen haben, und Ohrenzeugen von seinem Spiele nennen noch jetzt seinen Namen mit größter Achtung. 7.

Fel, Marie, eine berühmte Sängerin an dem Pariser Operntheater, blühte besonders um die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Sie war eine Tochter des Organisten Fel zu Bordeaux, und geb. daselbst 1716. Im Jahre 1759 verließ sie das Theater mit einer jährlichen Pension von 1500 Livres; sie starb aber erst 1784 im Kreise vieler Freunde und Verehrer.

Feld, Flachfeld, bestimmter Pfeifenfeld, eine in der Orgelfronte in gerader Abtheilung aufgestellte Pfeifenreihe.

Felddrommel 16′ war eine im Manuale einer Orgel zu Lübeck stehende Stimme, deren Benennung veraltet ist, die aber auch nichts anderes als Trompete 16′ war.

Feldflöte, s. Schweizerflöte.

Feldmayer, 1) Johann, um 1600 Organist und Componist zu Berchtoldsgaden, war geboren zu Geißenfeld 1579 und seiner Zeit besonders als Motetten-Componist berühmt. Mehrere seiner vierstimmigen Motetten sind um 1611 zu Dillingen und Augsburg gedruckt worden. — 2) Johann, Georg, geb. zu Pfaffenhofen an der Ilm 1757, erhielt seine erste Ausbildung in dem ehemaligen Kloster Indersdorf, kam aber später an den Oettingen-Wallerstein'schen Hof, wo er noch weiteren Unterricht in der Composition erhielt und auch als Musikdirector angestellt wurde. Um's Jahr 1800 machte er als Flötenvirtuos eine Reise durch Deutschland, auf der er sich viel Ruhm erwarb. 1802 wandte er sich nach Hamburg, und lebte hier noch 1818 als angesehener Instrumental-Componist, Virtuos auf der Flöte und gründlicher Lehrer der Musik. Spätere Nachrichten fehlen.

Feldmusik, s. Militärmusik.

Feldstück ist der Name derjenigen kleinen militärischen Tonstücke, welche, auf der Trompete mit schmetterndem Tone ausgeführt, der Cavallerie zu bestimmten Commandozeichen dienen. Die Trompeter theilen dieselben in gewisse Formeln oder Blasmanieren ein, die sie Posten nennen. Solcher Posten haben sie hohe u. tiefe; unter ersteren verstehen sie diejenigen, welche die Töne über dem kleinen g, und unter letzteren diejenigen, welche nur die zwei Töne das kleine c und g berühren. Ferner theilen sie dieselben ein in Abbruch und Ruf. Ueber Abbruch s. den besonderen Artikel; der Ruf besteht aus der schnellen Folge der Töne des Dreiklangs vom eingestrichenen c an (c e g c), die je nach der Bedeutung des Commandozeichens zwei oder mehrere Male wiederholt wird. Die Posten (s. dies.) werden von den beim Militär sogenannten gelernten Trompetern mit einer besondern Art von Zungenschlägen vorgetragen, wodurch sie mehr Rundheit bekommen als bei der Vortragsart der sogenannten ungelernten Trompeter. Zunächst haben die Trompeter fünf verschiedene Hauptarten solcher

kleinen Tonstücke, von denen eine jede als ein bestimmtes Commandozeichen bei der Cavallerie gilt, nämlich: Portez selles (von den Trompetern gemeiniglich Porzell und, da Einige wollen, daß es Boute-selle heiße, auch Purzell ausgesprochen), A cheval, Le Marche oder Cavalquet, La Retraite (gemeiniglich Reträt ausgesprochen) und A l'Etendart. Sie sind sämmtlich unter ihren besonderen Artikeln, so viel als nöthig, beschrieben worden. Dann rechnen sie dazu noch acht andere kleine Feldstücke, die zum Theil nicht eigentliche Commando-Zeichen sind, als: Alarme, Appell, Ban, Charge, Fanfare, Touche (Tusch), Guet (die Wacht) und das Tafelblasen. Vergl. darüber ebenfalls die besonderen Artikel. Als Eigenthümlichkeit dieser Feldstücke ist noch zu bemerken, daß sie nach der Tiefe hin die äußerste Gränze des Tonumfangs der Trompete wohl erreichen, nicht aber nach der Höhe, wo sie niemals über das zweigestrichene c hinausgehen, d. h. je nach der Stimmung der einzelnen Trompeten (auf der Es-Trompete z. B. klingt das zweigestrichene c wie es). Der Grund davon mag wohl seyn, daß den Tönen in ihrer natürlichsten Lage, und wo ihre Hervorbringung die wenigste Brustanstrengung erfordert, die meiste Kraft gegeben werden kann, was hier um ihres Zweckes willen nöthig ist. Wie jedes militärische Commando sind auch die Feldstücke nicht überall von ganz gleicher Beschaffenheit; anders sind sie bei dem französischen, anders bei dem russischen ꝛc. Militär, und selbst unter den verschiedenen deutschen Truppen trifft man sie unter mancherlei wesentlichen Veränderungen, wenn gleich einige Aehnlichkeit darunter wohl bemerkbar ist. Eine ausführliche Abhandlung über die Feldstücke findet sich unter anderen auch in Altenburg's „Heroischer Trompeter- und Paukerkunst."

Feldpfeife, s. Queerpfeife. — Als Orgelstimme, auch Fiffaro, Fistula militaris, Zwergpfeife, Feldpipe genannt, ist es eine offene Manual- und Labialstimme von 1', höchstens 2', welche dem Tone der beim Militär eingeführten Pfeifen ähnlich klingen soll; sie erhält daher die kleinste (engste) Prinzipalmensur, aber möglichst scharfe Intonation. Einige Schriftsteller verwechseln sie mit Schweizerflöte, so wie mit Bauernflöte.

Feldton, s. Es-Dur.

Feldtrompeter, s. Trompeter.

Fellus, Johann, geb. zu Suningwell in Berks um 1625, studirte zu Oxford Theologie, war dabei Fähnrich in der dasigen Garnison, ward dann nach und nach Prediger, Canonicus, Decan, Hofprediger Carls II, und endlich Doctor der Theologie, Professor und Bischof zu Oxford, wo er am 10ten Juli 1686 starb. Die Geschichte der Musik hat seinen Bemühungen Vieles zu verdanken, hauptsächlich wegen des „Hymnus ad Musicam et in Apollinem et Nemesin", welchen er 1672 zu Oxford in der alten Tonschrift herausgab, u. dem er noch eine „Diatribe de Musica antiqua graeca" nebst einem Specimen über die alte Musik in einem Pindarischen Fragmente, welches er in der Salvators-Klosterbibliothek vor Messina in Sicilien aufgefunden hatte, beifügte. Letzteres Specimen hat Kircher seiner historischen Wichtigkeit wegen auch in seine Musurgie aufgenommen. Die übrigen musikalischen Werke, welche F. verfaßt haben soll, sind verloren gegangen.

Felstein, Sebastian von (Sebastianus Felstinensis), war in der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts erster Professor der Musik zu Krakau. Wer sich für seine Werke, die jetzt nicht mehr von großer Wichtigkeit seyn dürften, interessirt, findet ein Verzeichniß davon in Meusel's hist. lit.

bibl. Magaz. v. J. 1794 im 7ten und 8ten Stücke. Eines davon (opusculum musicum pro institutione adolescentium in cantu simplici seu Gregoriano etc.) befindet sich auch noch jetzt auf der Königlichen Bibliothek zu München.

Femy l'ainé, Pariser Violinvirtuose und fruchtbarer Componist für sein Instrument, in der neueren Zeit. Sein erstes Werk, welches gedruckt erschien, waren 3 Trio's für 2 Viol. und Baß; darauf folgten zunächst mehrere andere dergleichen; dann eine lange Reihe von Duetten für 2 Violinen; ferner einige Quartette, Variationen für Violine mit u. ohne Begleitung über verschiedene beliebte Thema's aus Opern, und endlich auch mehrere große Concerte für V. mit starker Orchesterbegleitung (von welchen das „le Quart-d'heure" betitelte ohnstreitig das gelungenere ist) — und alle zeigen einen wohlerfahrenen Schüler des großen Baillot und anderer Meister des Pariser Conservatoire, welcher Femi l'ainé ist, und verlangen von dem, der sie vortragen will, daß diese neuere französische Schule auch ihm nicht fremd, überhaupt er ein sehr geübter Spieler sey; doch sind die Schwierigkeiten darin nicht übertrieben, wenn gleich immer auf einen glänzenden Effect des Solospielers berechnet. Das Accompagnement F's ist meistens dürftig. In Deutschland ist von allen seinen Werken, wie auch von seiner Person, Wenig bekannt geworden. Einige Variationenhefte, die Andre in Offenbach verlegte, und einen von Fischer in Frankfurt gedruckten Soldatenchor, aus dem „Raugraf" arrangirt, trifft man hier noch am häufigsten.

Fenton, Miß, eine berühmte englische Sängerin aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts, die namentlich durch ihre Vorstellung der Polly in der Oper „der Bettler" außerordentliches Aufsehen erregt haben soll. Hiller erzählt im zweiten Bande seiner Nachrichten pag. 148 von ihr, daß die Londoner Kupferstecher und Dichter mit einander gewetteifert hätten, durch Bildnisse und Gedichte aller Art ihren Ruhm zu verbreiten und für die Nachwelt aufzubewahren; nichts desto weniger aber wissen wir nicht mehr als das Gesagte über ihr Leben und ihre Kunst zu berichten.

Fenzi, Erminia, Gattin des nicht unberühmten Violoncell-Virtuosen Giuseppe F., wird in mehreren öffentlichen Nachrichten aus Italien als Sängerin sehr gerühmt; 1824 gastirte sie jedoch ohne sonderlichen Beifall in München; in den Jahren 1833 und 1834 sang sie auf den Theatern zu Mailand, Rom und Neapel; wo sie sich derzeit aufhält, ist uns, wie alles übrige Nähere aus ihrem Leben, unbekannt.

Feo, Francesco, ein italienischer Tonkünstler aus dem Zeitalter Durante's (s. dies.), der von Baini in seinem Werke über Palestrina als ein Mitbegründer der neapolitanischen Schule aufgeführt wird, war ein fruchtbarer Tonsetzer in allen Zweigen der Kunst, und zugleich ausgezeichnet durch seltene Correctheit seiner Werke, mit der er nicht minder viel Feuer, Ausdruck u. einen außerordentlichen Reichthum in der Erfindung angenehmer Melodien zu vereinigen wußte. In der Zeit von 1725 bis 1740 schrieb er unter mehreren anderen die Opern „Ipermestra" und „Andromeda", welche ein seltenes Glück machten. Ferner viele einzelne Vocalsachen und eine große Anzahl von Kirchenmusiken, worunter neben anderen eine 10stimmige Messe mit vollständigem Orchester, welche Reichardt in seiner Monatsschrift pag. 67 für eines der seltenen, ächten Kunstwerke erklärt, denen man kein Zeitalter und kein Vaterland ansieht, und die selbst Händel's und Bach's Verehrer eben so gewiß für die Arbeit dieser Meister, als Andere für die

Arbeit des größten italienischen Componisten halten würden. Ferner rühmt Reichardt a. a. O. von ihm das nicht minder glänzende Talent, welches er in der Bearbeitung der begleitenden Instrumente und besonders beim Gebrauche der Blasinstrumente gezeigt habe, und zum Beweise seiner Behauptungen theilt er (Reichardt) im 8ten Stücke seines Kunstmagazins pag. 98 ein Paar Proben als Auszüge aus größeren Werken F's mit, und spricht ausführlich über ein komisches Intermezzo, was, zusammengestellt überdem noch mit dem Urtheile, welches Burney in seiner Geschichte über F. fällt, hinlänglich beweist, daß, so wenige Werke auch noch von ihm vorhanden sind, ein jedes von denselben doch den Stempel der Meisterhand an sich trägt, und hinsichtlich seiner contrapunktischen Behandlung auch den jetzigen Componisten noch zum nachahmungswürdigen Muster dienen kann. Daß sich über die besonderen Lebensverhältnisse dieses alten Meisters bis auf den heutigen Tag noch keine ausführlichen und zuverlässigen Nachrichten haben ausfindig machen lassen, ist zu bedauern. Selbst Baini erzählt nichts als das oben Gesagte von ihm.

Ferabosco. Es haben drei Tonkünstler dieses Namens gelebt. 1) Vater und Sohn, beide mit dem Vornamen Alfonso. Der Vater wurde zu Anfange des 16ten Jahrhunderts in Italien geboren, kam aber frühzeitig nach England, wo er sein ganzes Leben nachher zubrachte, Anfangs Greenwich zu seinem Aufenthaltsorte wählte, zuletzt aber nach London sich wandte. Gegen die Mitte des genannten Jahrhunderts ward er zu den besten Componisten Englands gezählt; seine Arien und Motetten stellte man denen des Cyprian Nore und Bird, öfters sogar mit Vorzug, an die Seite, und die englischen Geschichtschreiber erwähnen manches Wettstreites, welchen er siegreich mit den ausgezeichnetsten Componisten seiner Zeit bestanden habe. Der Sohn, welcher zu Greenwich geboren wurde, erreichte die Kunst und das Ansehen seines Vaters nicht. Burney führt im dritten Bande seiner Geschichte pag. 141 einige Auszüge aus Arien mit Begleitung der Laute von ihm an, die 1609 gedruckt erschienen waren, und pag. 354 einen Gesang aus der Maske „Volpone", welche er 1605 herausgegeben hatte. 2) John F. stammte aus der Familie der Vorhergehenden, und blühte hauptsächlich gegen Ende des 17ten Jahrhunderts. Von seinen Werken ist nichts mehr bekannt als ein Gesang in D-Dur, der noch jetzt in einigen Hauptkirchen Englands häufig gesungen wird.

Ferandini oder Ferrandini, Giovanni, von Geburt ein Venetianer und Schüler des berühmten Don Antonio Biffi, kam in seinem 7ten Jahre schon an den Hof zu München, wo er sich bald als Virtuos auf der Hoboe und Sänger auszeichnete, und später als Musikdirector, Truchseß und Rath des Churfürsten von Baiern auch eine außerordentliche Fruchtbarkeit und viel Gewandtheit in der Composition entwickelte. 1730 ward das erste von seinen Werken (Sonaten f. d. Flöte) gedruckt; nachgehends erschienen mehrere in schneller Folge; das Beliebteste jedoch, was er schrieb (für Altviole und Laute), blieb sonderbarer Weise im Manuscript. Von seinen Opern sind nur noch „Il Festino" (von Goldoni gedichtet), die er 1756 für den Hof zu Parma componirte, und „Berenice" (1730), „Adriano in Syria" (1737), „Demofoonte" (1737), „Artaserse" (1739), „Catone in Utica" (1753), „Diana placata" (1758), „Componimento dramatico per l'incoronazione della sacr. Cesar. e real Maestà di Carolo VII. Imperat. dei Romani sempre Augusto 1742" bekannt. Er starb zu München 1793 in sehr hohem Alter. Von seinen vielen Schülern verdient hier besonders der berühmte Tenorist Raff genannt zu werden. — Ein anderer, aber höchst unbedeu-

tender Musiker Namens Ferandini lebte um 1800 zu Mailand, gab auch dort einige kleine Violinsachen, und in Augsburg bei Gombart ein zwar höchst eigenthümlich eingerichtetes, doch durchaus nicht der Beachtung werthes Streichquartett (Q. armonioso, senza digiti) u. dergl. m. heraus, darf aber keineswegs mit jenem G. F. verglichen, oder wohl gar verwechselt werden. 33.

Ferber, Georg, ein als Sänger und Chordirector zu seiner Zeit weit berühmter, gelehrter Musiker, wurde geb. 1646 zu Zeitz, wo er sich neben seinen künstlerischen Uebungen auch zum Studium der Theologie vorbereitete. 1670 bezog er die Universität Kiel; hatte sie aber kaum erst zwei Jahre frequentirt, so ward er 1673 seiner ausnehmend schönen Baßstimme wegen als Cantor nach Husum berufen. Von hier erhielt er 1678 den Ruf als Cantor und Chordirector nach Schleswig, wo er 1692 im 47sten Jahre seines Lebens starb.

Ferdinand, Prinz v. Preußen, s. Louis Ferdinand.

Ferdinand III. Die Geschichte dieses römisch-deutschen Kaisers, der 1657 starb, gehört nicht hieher. Für den Musiker ist er merkwürdig nicht blos als ein hoher Gönner und eifriger Beförderer der Kunst, sondern auch als selbst ein gelehrter Kenner und practischer Ausüber derselben, als welchen alle Schriftsteller seiner Zeit ihn rühmen. Mehrere der angesehensten Künstler seiner Zeit, wie z. B. Frohberger, verdankten seiner Unterstützung allein ihre Bildung und ihren Ruhm, und Kircher erzählt in seiner Musurgie Th. 1 pag. 690, nachdem er kurz vorher pag. 685—689 auch eine sogenannte Melothesia Caesarea für 4 Stimmen mit Generalbaß in Partitur von ihm mitgetheilt hat, daß er verschiedene Litaneyen componirt habe summo sane ingenio. Jene Melothesia ist eine Art Motette damaliger Zeit. Die Herausgabe der 1646 von ihm componirten Arie mit 36 Variationen besorgte sein Hoforganist Wolfgang Ebner. Mehrere andere Werke blieben Manuscript.

Ferlendis, Giuseppe, erster Hoboist in dem Theater-Orchester zu Triest, ward um 1770 in Venedig geboren, und vor 10 bis 15 Jahren noch unter die ersten Hoboe-Virtuosen ganz Italiens gezählt. Sein erstes öffentliches Erscheinen fällt in die 80r Jahre des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er zu Vicenza Concerte gab. Auch auf dem englischen Horne hat er sich an mehreren Orten mit Beifall hören lassen; sein Vaterland, das er ziemlich ganz durchreist hat, verließ er jedoch nie. — Auch ein jüngerer Bruder von ihm soll, mehreren Zeitungsnachrichten zu Folge, ein ausgezeichneter Virtuos auf der Hoboe und dem englischen Horne seyn; von diesem aber ist noch weniger als von jenem Giuseppe in Deutschland bekannt. Seine Blüthezeit mag indessen doch auch bald vorüber seyn, wenn sie es nicht schon längst war.

Fermate (ital. Fermata — Stillstand, Halt, Ruhepunkt) nennt man in der Musik eine augenblickliche Unterbrechung der rhythmischen Bewegung, welche in der Tonschrift durch einen Halbkreisbogen, der einen Punkt einschließt, und gewöhnlich Fermate, auch Aushaltungszeichen, ital. Corona und franz. Couronne heißt, bezeichnet wird (𝄐). Diese Unterbrechung der rhythmischen Bewegung müssen wir jedoch streng unterscheiden von den Unterbrechungen der räumlichen Bewegung, wie solche entstehen bei Pausen, sey es am Ende oder innerhalb einer rhythmischen Periode, oder aber bei längerem Verweilen einer Melodie auf ein und demselben Tone; denn ohnerachtet eines solchen kürzeren oder längeren

Stillstands der räumlichen Bewegung kann die rhythmische Bewegung ununterbrochen fortlaufen, dahingegen mit einem Stillstande der rhythmischen Bewegung, wenn auch nicht nothwendig (s. unten), doch gewöhnlich auch eine Unterbrechung der räumlichen Bewegung verbunden ist. Solche augenblickliche Unterbrechungen der rhythmischen Bewegung sind dem Wesen der Musik vollkommen angemessen, weil begründet in dem rhythmischen Verhältnisse unseres inneren Gefühlslebens, in dem eben solche Aufhaltungen statt finden können, wie z. B. bei Staunen, Bewunderung, Schrecken, Entsetzen, Ermattung, gänzlicher Erschöpfung, dem höchsten Grade der Leidenschaft u. s. w. (s. Rhythmus); und in den Fällen, wo die Musik nicht als Ausdruck bestimmter Gefühle betrachtet werden kann, als entstanden aus äußeren Rücksichten auf die Form oder den Zweck des Tonstücks. So mannigfach nun aber diese Umstände sind, durch welche die Unterbrechungen der rhythmischen Bewegung bedingt werden, so mannigfach ist auch die Behandlung der Fermate als musikalisches Kunstmittel. Sie erscheinen bald über Noten, bald über Pausen; bald sind sie von längerer, bald von kürzerer Dauer; bald treten sie plötzlich, bald allmählig vorbereitet ein. Am häufigsten erscheinen sie nach Beendigung einer Periode, oder über der letzten oder vorletzten Note derselben, ohne jedoch ihr Vorkommen im Anfange oder der Mitte eines musikalischen Gedankens auszuschließen. Bestimmte, auch nur allgemeine Regeln hierüber zu geben, ist indessen eben so unmöglich, als sich einem Menschen vorschreiben läßt, wie er fühlen oder wie er denken soll. Bildung und Geschmack des Componisten oder Virtuosen entscheiden da. Anders verhält es sich schon mit dem Vortrage der Fermaten. Dieser hängt ab von ihrem Character und von den Umständen, in denen sie erscheinen. Steht die Fermate über einer Pause und nicht auch über der vorhergehenden Note, so tritt sie in der Regel unvorbereitet ein, und die vorhergehende Note darf durchaus nicht über ihren Zeitwerth hinaus verlängert werden, gestattet vielmehr eher eine Verkürzung, wie selbige beim Vortrage aller der Noten anwendbar ist, auf welche Pausen folgen. Steht die Fermate über einer Note, so wird der über seinen Zeitwerth hinaus zu haltende Ton entweder mit dem in derselben Melodie folgenden Tone verbunden, oder nicht. Soll keine solche Verbindung statt finden, so ist es, zur Vermeidung aller Mißverständnisse zweckmäßig, daß hinter die mit einer Fermate versehene Note noch eine Pause gesetzt werde, welche gleichfalls nach Umständen eine Fermate erhalten kann. Soll dagegen der gehaltene Ton mit dem folgenden eng verbunden werden, so möchte dies zweckmäßig durch einen Bindebogen zu bezeichnen seyn. Ein über seinen Zeitwerth hinaus zu haltender Ton wird entweder in gleicher Stärke vom Anfange bis zu Ende fortgehalten, oder geht über von dem Schwächeren zu dem Stärkeren, wird angeschwellt, oder umgekehrt; oder aber wird erst an- und dann abgeschwellt. Die ersten beiden Fälle können, der Natur der oben angeführten Umstände gemäß, denen die Fermaten ihr Entstehen zu verdanken haben, nur selten stattfinden; um so häufiger ist aber, aus dem eben angeführten Grunde, der dritte Fall, und der vierte ist nicht selten. Ein fünfter Fall, bei dem erst ein Abschwellen, dann wieder ein Anschwellen statt findet, möchte noch seltener, wenigstens eben so selten seyn, als die ersten beiden. Welche von diesen Vortragsarten zu wählen sey, muß dem Geschmacke des Vortragenden überlassen bleiben; zur Vermeidung der Ungewißheit jedoch ist rathsam, jede andere als die abschwellende Vortragsweise durch besondere Zeichen in der Tonschrift anzumerken. Wird eine Fermate von mehreren Zusammenspielenden, z. B. von einem Orche-

ſter, ausgeführt, ſo muß in der Vortragsweiſe eine vollkommene Uebereinſtimmung und Gleichmäßigkeit ſowohl in dem An- und Abſchwellen, als auch im Beendigen der Zeit der Fermate angewendet werden, und es iſt Sache des Directors, dies gehörig anzuordnen. — Einen weſentlichen Unterſchied beim Vortrage einer Fermate macht noch, ob dieſelbe von einer Ripien- oder einer Soloſtimme ausgeführt wird. Das Herkommen geſtattet nämlich einer Solo-, ſowohl Geſang- als Inſtrumentalſtimme, ſich nicht mit dem ſchlichten Vortrage einer Fermate zu begnügen, ſondern dieſelbe durch mehrfache, oft ſehr weit ausgeführte Verzierungen auszuſchmücken. Uebrigens möchten auch in Soloſtimmen nicht bei allen Fermaten ſolche Verzierungen am rechten Orte ſeyn; dieſelben ſind ſtets nur durch die Beſchaffenheit der Umſtände bedingt, unter welchen die Fermaten erſcheinen. So möchte z. B. die Verzierung einer Fermate, deren Entſtehungsgrund Staunen, oder geſpannte Erwartung, oder Erſchöpfung iſt, vollkommen verfehlt ſeyn. Auch verdienen hierbei im Sologeſange die Texteworte, und namentlich der auf eine Fermate fallende Vocal eine nothwendige Berückſichtigung, weil nicht alle unſere Vocale ſich für den melismatiſchen Geſang eignen. Am häufigſten und zweckmäßigſten kommen die verzierten Fermaten vor bei der Schlußcadenz von Concert- und Opernarien, ſo wie von Inſtrumental-Concertcompoſitionen, alſo im Moment der höchſten Steigerung des Affects (ſ. Cadenz), und daher wird auf dieſe verzierten Fermaten häufig auch der Name Cadenz oder Finalcadenz übertragen. Aber auch jede verzierte Fermate pflegt man, gleichfalls fynekdochiſch, eine Cadenz zu nennen. — Was nun dieſe Verzierungen der Fermaten ſelbſt betrifft, ſo müſſen dieſelben nicht nur aus dem Character und Geiſte des Tonſtücks ſelbſt hervorgehen, ſondern auch dem Grade der Steigerung des Gefühls angemeſſen ſeyn. Zur richtigen und guten Ausführung derſelben gehört alſo eben ſo viel Geſchmack als ausgebildete Kunſtfertigkeit, zumal da auch die Erfindung derſelben meiſtentheils dem Talente der Ausführenden überlaſſen bleibt. In der That hat der Ausführende keine beſſere Gelegenheit, Talent, Geſchmack und Kunſtfertigkeit zu entwickeln, als bei verzierten Fermaten, namentlich bei den Finalcadenzen: hier iſt erforderlich, daß die Hauptgedanken des ganzen Tonſtücks noch einmal mit Geſchicklichkeit und Gewandtheit vorgeführt werden, und daß dieſe Durchführung aus der Fülle einer reichen, erwärmten Fantaſie hervorſtröme, damit eine wirkliche Steigerung des Affects bewirkt und der Eindruck des Ganzen erhöht werde. Freilich aber werden nur zu häufig dieſe Art von Fermaten als Vehikel benutzt, Alltagsgedanken und einſtudirte Paſſagen und Rouladen auszukramen (ſ. Cadenz — Bravour-Cadenz). H.

Fernwerk nannte man ſonſt auch den Cornett d'Echo.

Feroce (ital. und ausgeſpr. ferotſche) — wild, ungeſtüm, ſtürmiſch; deutet auf einen leidenſchaftlichen Vortrag, der ſich kund giebt in einer möglichſten Beſchleunigung des Tempo's, u. in der äußerſten Tonkraft, ſo weit nämlich dieſe nicht der Deutlichkeit des Spiels hinderlich ſind. a.

Feron, Mad., eine ſeit fünfzehn Jahren ungefähr in Italien und Frankreich ſehr beliebte Sängerin, erſchien zuerſt in noch jugendlichem Alter 1818 auf dem italieniſchen Theater zu Paris unter der Direction der Catalani, wo ſie das Publikum namentlich durch die wachtelartige Geläufigkeit, mit welcher ſie Triolenläufe durch halbe Töne in der höchſten Lage der Stimme zu machen verſtand, in nicht geringes Erſtaunen ſetzte. Dadurch zu einigem Ruf gelangt, ging ſie ſpäter mit ihrem Freunde und Lehr-

meister Pucitta auf Reisen, zuerst nach Deutschland, wo sie, wie z. B. in Leipzig, zwar einiges, doch bei Weitem nicht das Aufsehen erregte, was sie in Paris gemacht hatte. 1824 ging sie nach Italien, sang einige Zeit in Venedig und Mailand, und kam endlich nach Neapel, wo sie ein mehrjähriges Engagement annahm, und auch noch 1832 zu den besseren Sängerinnen gezählt wurde. Der Umfang ihrer Stimme ist nicht groß, aber sehr gleichmäßig, und besonders zeichnen sich ihre höheren Töne durch Kraft und schönen Klang aus, womit sie dann noch, wie schon bemerkt, eine außerordentliche Kehlfertigkeit verbindet. Während des Aufenthalts der Malibran in Neapel und in Italien überhaupt hat man freilich nur sehr wenig von ihr gehört. R.

Ferrabosco oder Ferraboschi, Domenico Maria (nicht zu verwechseln mit Ferabosco), Singmeister der Knaben in der Capella Giulia (Vatikan) vom März 1547 bis Januar 1548, in welchem Jahre er als Capellmeister an der Domkirche S. Petronio in Bologna angestellt wurde. Im November 1550 kam er als Sänger in die päpstliche Capelle, aus der er aber seiner Verheirathung wegen am 30sten Juli 1555 wieder austreten mußte. Weitere Nachrichten fehlen. Zu seiner Zeit war er ein sehr geachteter Tonsetzer. Einige Motetten von ihm befinden sich in der bezüglichen Sammlung des Cordano vom Jahre 1554, und einige Madrigalen in einer ähnlichen Sammlung von 1557, deren auch Doni d. ä. in der Libreria pag. 83, und Vicenzo Galilei im Fronimo pag. 27 erwähnen. Letzterer giebt auch das Lied von ihm „Jo mi son giovinetta" mit der Lauten-Tabulatur; und außerdem befinden sich auch noch in dem päpstlichen Capellenarchive noch mehrere schätzbare Werke von seiner Composition.

Ferradini, Antonio, einer der größten und glücklichsten Theater- und Kirchen-Componisten seiner Zeit, war aus Neapel gebürtig, lebte aber seit 1748 in Prag, wo er noch kurz vor seinem Tode (1779) das „Stabat mater" in Musik setzte, welches das einzige übrig gebliebene von seinen vielen Werken, zugleich aber auch ein unnachahmliches Meisterstück im Contrapunkte ist. 1780 und 1781 wurde es in der Kreuzherrnkirche zu Prag mit seltenem Beifalle aufgeführt. Ungeachtet des großen Ruhmes, den F. genoß, theilte er doch mit vielen anderen gleich großen Meistern das Schicksal der drückendsten Armuth. Er starb im wälschen Hospitale.

Ferrandini, s. Ferandini.

Ferrari. Seit dem 17ten Jahrhunderte schon ist der Name Ferrari in der Musikgeschichte von Bedeutung. — 1) Benedetto F., aus Reggio in der Lombardei gebürtig, lebte zu Anfange des 17ten Jahrhunderts, und wird nicht nur als ein besonderer Beförderer der zu seiner Zeit noch neuen Opernmusik, sondern von Burney auch als der Erste genannt, in dessen Werken sich das Wort Cantata (s. Cantate) findet. 1637 dichtete er zuerst nur den Text zu der Oper „Andromeda", die Francesco Manelli in Musik setzte, er selbst aber auf seine Kosten zu Venedig aufführte. Der Beifall, den dieses, den Venetianern noch ganz neuartige, musikalische Schauspiel (mehr war die Oper damals noch nicht) fand, bewog ihn nun, auch in der Composition selbst sich zu versuchen. Er gab 1638 heraus: „Musiche varie a voce sola, del etc." (das einzige gedruckte von seinen Werken, und eben jenes, in welchem sich über einem kurzen erzählenden Satze die Ueberschrift Cantata findet), und auch dieses Werk fand einen solchen allgemeinen Beifall, daß er nun mit Muth 1639 die Oper „Armida" veröffentlichen durfte. Ihr folgten dann (zu Venedig) 1641 „la Ninfa avara",

1642 „il Pastor Regio“, und 1643 „il Principe Giardiniero“, welche letztere seinen Ruf bis nach Deutschland trug, wo er 1653 zu Regensburg „l'Inganno d'amore“ auf's Theater brachte. 1655 kehrte er wieder nach Italien zurück; componirte 1656 zu Venedig „Amori d'Alessandro magno e di Rossana“, 1664 zu Ferrara „Licasta“, und ebendaselbst 1666 „Gara degli Clementi“. Weitere Nachrichten fehlen. — 2) Carlo F., ein Violoncell-Virtuose des vorigen Jahrhunderts, war Italiener von Geburt, aber um 1756 Cammermusikus des Don Philipp, mit dem er sich damals zu Paris befand, wo in dem Concert spirit. sein Spiel sowohl als seine Compositionen, die sich ausschließlich auf sein Instrument beschränken, außerordentliche Bewunderung erregten. Später ging er wieder in sein Vaterland zurück, und 1770 fand ihn Burney noch zu Parma, jedoch als einen sehr alten Mann, der selten mehr öffentlich auftrat. — 3) Domenico F., des vorhergehenden Bruder, war Violinvirtuos, ein Schüler Tartini's, dem entgegen aber er später eine ganz eigene Manier im Spiele sich bildete, namentlich durch die häufige Anwendung eines verzierten Flageolets (der sons harmoniques) und längerer Passagen all' ottava; lebte um 1748 zu Cremona, ging 1754 auf Anrathen seines Bruders ebenfalls nach Paris, und ärndtete daselbst nicht weniger Beifall als dieser im Concert spirit. Sein Spiel sey die Vollkommenheit selbst, pflegte die Critik damals über ihn zu urtheilen. 1757 machte er eine Reise nach Deutschland, und kam 1758 in Herzogl. Würtembergische Dienste, welche er aber gegen 1770 wieder verließ, um auf's Neue Paris zu seinem Aufenthaltsorte zu wählen. Auf einer Reise von hier nach London, welche er um 1780 unternahm, starb er, wie Burney berichtet, in dem besten Mannesalter, und dem Gerüchte nach als ein unfreiwilliges Opfer des Neides. Von seinen Compositionen sind mehrere, der Zeit verfallene, Violinsolo's gestochen worden. — 4) Jaques Godefroi F., der Sohn des letzteren Domenico F., war Claviervirtuos und einer der fruchtbarsten und genialsten Componisten, besonders für sein Instrument, in dessen Behandlung er sich sehr der Manier Kozeluch's hingab, nur daß er, in der Composition, noch unsteter modulirte als dieser. In der dramatischen Setzkunst war er nicht sehr glücklich; „la Villanella rapita“ ist die einzige Oper, welche er, und ohne sonderlichen Beifall, zu Paris auf's Theater brachte. Dagegen aber gab er eine Menge Arietten, Canzonetten, Romanzen (theils einzeln, theils in größeren Sammlungen), ferner Sonaten, Solo's, Variationen u. dergl. für Pianoforte mit und ohne Begleitung, aus Veranlassung seiner Tochter (s. unten) auch Einiges für Harfe heraus, welche alle der Mehrzahl nach sich viele Theilnehmer erwarben. Seine Melodien sind zwar nicht immer neu, und seine Harmonien nicht immer völlig rein; aber sein ganzer Styl ist so heiter, leicht und gefällig, wie es die größere Gemeinde der Kunstfreunde eben wünscht. Wie ein Minnesänger erscheint er gleichsam überall in seinen 50 und mehr Werken für Gesang und Instrumente, der erfahren, gewandt, heiter, zuweilen sogar höchst possierlich, selten Etwas nicht ganz allerliebst macht, und Alles nach seinem Geschmacke arbeitet, selbst den ernsteren Canon (s. XII. Canoni coll' accomp. di Pianoforte, bei Breitkopf und Härtel zu Leipzig 1808 erschienen) theilweise. Um 1791 war er als Cembalist am Theater du Monsieur zu Paris angestellt; 1798 ging er nach London, und lebte hier bis gegen 1806 als Gesangslehrer. 1807 machte er mit seiner durchaus musikalisch gebildeten Familie eine Reise durch Deutschland bis nach Rußland, und dann zurück nach Dänemark, Schweden und Norwegen, wo er endlich um 1810 in Christiania sich als Musiklehrer und Componist ansässig machte. Seit dieser Zeit aber ist

von seiner Person nichts mehr bekannt geworden; wahrscheinlich starb er bald darauf. Von seinen Kindern, unter welchen ein Sohn, Jacob, Flötist, sich mehrere Male auch als Componist in verschiedenen Kleinigkeiten versucht hat, ist hier nur noch seine Tochter — 5) Franziska F., als eine ausgezeichnete Harfenistin rühmlichst zu erwähnen. Dieselbe wurde geboren 1786 zu Paris, und war eine der ersten Schülerinnen des daſigen Conservatoriums. Auf der ersten Reise ihres Vaters durch Deutschland schon (s. oben) zog sie durch außerordentlich fertiges und geschmackvolles Spiel, wie nicht minder auch durch ihre einnehmende Aeußerlichkeit fast mehr noch als jener durch seine Clavier-Virtuosität die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich; u. noch glücklicher war sie hier auf einer zweiten Reise, welche sie 1826 allein von Christiania — leider aber schon zum letzten Male unternahm: sie starb auf derselben am 3ten October 1828 zu Groß-Salzbrunn in Schlesien, nachdem sie sich längere Zeit zu Breslau und in anderen größeren Städten Norddeutschlands aufgehalten hatte. Compositionen sind von ihr nicht bekannt. B.

Ferraro, P. Antonio, merkenswerth als einer der Tonsetzer des 17ten Jahrhunderts, die sich zuerst der Cromen und Semicromen (Achtel und Sechszehntel) bedienten. Von seinen Werken sind nur noch einige geistliche Gesänge für eine bis vier Stimmen und mit Orgel-Baßbegleitung übrig, die 1617 in Rom gedruckt wurden.

Ferreira, Cosme Baena, naher Verwandter des berühmten Dichters Antonio Ferreira, gehört zu den besseren portugiesischen Tonkünstlern des 16ten Jahrhunderts, war aus Evora gebürtig, wo er sich schon als Chorschüler auszeichnete; dann kam er nach Coimbra als Capellmeister und Professor der Musik, und starb endlich als Prior zu S. Joan de Almedina. Nach Machado's Versicherung (Bibl. Lus. Tom. I. pag. 599) werden auf der Bibliothek zu Lissabon noch mehrere Messen und vierstimmige Responsorien, auch ein Officium hebdomadae sanctae von ihm aufbewahrt.

Ferretti, Giovanni, von Walther unter dem Namen Feretus und Ferresti aufgeführt, ein berühmter Venetianischer Componist aus der ersten Hälfte des 16ten Jahrhunderts oder derjenigen Epoche, welche unmittelbar dem Zeitalter Palestrina's vorhergeht, und von dem jetzt nur noch mehrere fünfstimmige Canzoni alla Napolitana, von welchen sich unter anderen auch auf der Bibliothek zu München noch zwei Sammlungen befinden, übrig sind.

Ferri, Baldassarro, ein bis zum höchsten Enthusiasmus verehrter dramatischer Sänger aus dem Ende des 17ten Jahrhunderts, war Ritter, aus Perugia gebürtig, hatte seine musikalische Bildung aber auf den Schulen zu Rom und Neapel erhalten, und starb im besten Mannesalter. Seine Stimme soll die schönste, umfangreichste und biegsamste gewesen seyn, welche je gehört worden ist. Während seinen Lebzeiten stritten sich die verschiedenen Höfe um seinen Besitz, und nach seinem Tode wetteiferten die italienischen Poeten in der Besingung seiner Kunst und seines Ruhmes. Wenn er aus dem Theater fuhr, wo er gesungen hatte, pflegten die entzückten Zuhörer seinen Wagen mit Rosen zu bestreuen. Als er nach Florenz berufen wurde, ging ihm eine große Menge Damen und Cavaliere auf drei Meilen weit entgegen, und empfing ihn aufs glänzendste; in London wurde ihm nach Ende einer Vorstellung von einer unbekannten maskirten Person ein Smaragd von großem Werthe überreicht; — und dergleichen Huldigungen erzählt die Geschichte viele von ihm. Nach seinem Tode ward eine

Denkmedaille auf ihn geprägt, auf deren einen Seite sein Brustbild mit einer Lorbeerkrone, auf der andern ein sterbender Schwan an den Ufern des Meander mit Arion's Zither, der vom Himmel herabstieg, zu sehen war. Um sein in Kupfer gestochenes Bildniß stehen die bedeutungsvollen Worte: Qui fecit mirabilia multa? Ueber alle solche Expectorationen hat die Geschichte leider vergessen, etwas Näheres von seinen Lebensverhältnissen mitzutheilen, was daher auch wir nicht vermögen. — Vor ungefähr zehn Jahren ward auch aus Rom noch ein männlicher Sopransänger Namens Ferri gerühmt, der damals gegen 50 Jahre alt gewesen seyn soll. Sievers sagt in seiner Abhandlung über den Zustand der Musik in Italien (Cäcilia Bd. 1 pag. 257) von ihm, daß sein Organ eine gewisse körperliche grandiose Masse von außerordentlich kräftigem Metalle darbiete, welche man bei einem solchen Geigenklange einen dicken Ton zu nennen pflege; gleichwohl aber sey seine Stimme sehr hinfällig, und bei aller Kunstfertigkeit er doch derselben nur äußerst selten vollkommen mächtig, wodurch sich die physiologische Bemerkung bestätige, daß die stärksten Körper, die straff angezogensten Nerven, gerade der schwächsten Gesundheit genießen. In Vergleich mit Mariano (s. dies.) gestellt, spricht Sievers diesem F. auch eine bedeutende Höhe ab, läßt ihn dagegen aber jenen an Kraft übertreffen. 17.

Fertigkeit ist im Allgemeinen eine durch Uebung erlangte Leichtigkeit in irgend einer Art von Thätigkeit, und setzt demnach Entwickelung oder Ausbildung der betreffenden Anlage voraus. Diese, die Anlage, die Fähigkeit und Kraft zu Etwas — Etwas zu thun, zu lernen ꝛc. — hat Jedermann, natürlich der Eine mehr, der Andere weniger; die Fertigkeit darin aber wird erst durch längere Uebung gewonnen. Nicht anders verhält es sich in der Musik (s. Anlage); und wie man jenem zu Folge überhaupt im Leben körperliche und geistige Fertigkeiten unterscheidet, so auch in der Musik rein practische (technische) und höhere Kunstfertigkeiten. Erstere könnte man analog auch wohl körperliche nennen, da sie sich allein nur auf das Körperliche der Kunst, auf die durch Uebung erlangte Gewandtheit in dem Gebrauche der Mittel beziehen, welche die Musik zur Darstellung ihrer Kunstwerke darbietet, während diese, als geistige Fertigkeiten, sich mit der Gestaltung des Kunstwerks selbst beschäftigen, und ein enges Vertrautseyn mit dem Wesen der Kunst, sowohl im Allgemeinen als speziell nur in Beziehung auf das einzelne, eben zu schaffende Produkt, nothwendig voraussetzen. Hier ist nicht der Ort, weiter auseinanderzusetzen, welche einzelnen Theile der Musik sowohl die blos practische als ganze Kunstfertigkeit umschließt, die einzelnen Kunstartikel, wie z. B. Tonkünstler, Virtuos u. a., führen darauf zurück, und wir haben nur noch zu bemerken, daß mit Redensarten: viele oder wenige mechanische — viele oder wenige Finger-Fertigkeit haben, noch nicht irgend ein Grad der Vollkommenheit in der practischen Fertigkeit zugestanden wird; mechanische oder Finger-Fertigkeit kann Jemand haben, ohne zugleich ein wirklich fertiger practischer Musiker zu seyn, und umgekehrt kann Jemand ein sehr fertiger practischer Musiker seyn, ohne einen außerordentlichen Grad von mechanischer Fertigkeit zu besitzen. Diese bildet eine Unterabtheilung jener, und bezeichnet eine seltene Gewandtheit in dem Gebrauche der betreffenden Glieder beim Spiele eines Instruments, die ebenfalls nur durch Uebung gewonnen wird. Bei einem vollkommen gebildeten Tonkünstler aber soll sich practische und reine Kunstfertigkeit immer vereint finden. Ohne jene bleibt diese, und ohne diese bleibt jene immer einseitig. Vergl. auch den Art. Vortrag.

Fes — das durch ein b um einen halben Ton erniedrigte f, oder die fünfte diatonisch-chromatische Saite unsers modernen Tonsystems, die, von dem Tone e nur enharmonisch verschieden, in dem Systeme selbst mit diesem zusammenfällt. Um dieses Umstandes willen darf denn auch der Ton fes nicht in dem reinen Verhältnisse einer verminderten Quarte, welche er zu dem Grundtone c ausmacht, also in dem Verhältnisse von $^{25}/_{32}$, erscheinen, sondern wird, da er als e zugleich die große Terz zu c ꝛc. abgeben muß, um die Diesis $^{125}/_{128}$ tiefer, also in dem Verhältnisse von $^{4}/_{5}$, ausgeübt. Siehe den Artikel E. — Als Grundton einer Tonart oder eines harmonischen Accordes wird fes nicht gebraucht.

Fesca, Friedrich Ernst, Großherzogl. Baden'scher Concertmeister, Virtuos auf der Violine und gediegener Componist in allen Stylen. Er war am 15. Februar 1789 in Magdeburg geboren. Sein Vater, Ober-Secretär beim Magistrate daselbst, war ein fertiger Clavier- und Violoncellspieler; seine Mutter, Mariane, geborne Podleska, ehemals Cammersängerin der Herzogin von Kurland, eine ausgezeichnete Schülerin J. A. Hiller's: so war dem Kinde Talent und Liebe zur Musik vielleicht schon angeboren, und die häufigen Musikübungen des Hauses gehörten zu den ersten Anregungen, zu den ersten Freuden seines geistigen Wesens. Die Beweise für jenes, die Folgen von diesem zeigten sich bald; schon im vierten Jahre spielte das Kind mit ausdauernder Lust kleine Stücke auf dem Claviere und sang die Lieder nach, die es von der Mutter hörte. Obgleich F. später in anderen Kenntnissen und Fähigkeiten keineswegs zurückblieb, da seine Eltern auch in dieser Hinsicht alle Sorgfalt auf seine Ausbildung verwendeten, so blieb doch sein vorherrschendes Talent und seine Vorliebe für Musik unverkennbar. Zur Bildung seines Willens und seines Charakters besaß er besonders eine treffliche Führerin in seiner Mutter, deren religiöser und kindlich frommer Sinn auf ihn überging und ihn durch sein ganzes Leben begleitete. In seinem neunten Jahre bekam er Unterricht im Violinspiele bei dem damaligen Vorgeiger des Magdeburger Theater-Orchesters Lohse, und machte schnelle Fortschritte darin. Aber auch sein Geist und Sinn für Musik überhaupt fing schon an, über das Gewöhnliche sich hervorzudrängen. Die damals so beliebten Pleyel'schen und ähnlichen Compositionen befriedigten ihn bald nicht mehr, und er gab sich mit großer Sorgfalt und Liebe dem Studium Haydn'scher und Mozart'scher Werke, besonders der Quartette beider Meister, hin. In seinem eilften Jahre spielte er, um der Aufforderung mehrerer Musikfreunde zu genügen, zum ersten Male öffentlich ein Violin-Concert. Der erlangte Beifall spornte ihn zu weiteren Leistungen an, und die Abonnement-Concerte in der Freimaurer-Loge gaben hierzu treffliche Gelegenheit. Mit nicht weniger Eifer widmete sich F. nun auch dem Studium des theoretischen Theils der Musik. Den ersten Unterricht hierin empfing er von Zachariä, damaligem Musikdirector an der Altstädter Kirche in Magdeburg. Später benutzte er fleißig das Anerbieten des geist- und talentvollen Pitterlin, Musikdirectors am Theater, ihn tiefer in das Wesen der Tonkunst einzuführen, und in der That auch verdankte er diesem Manne zunächst die Richtung seines Geschmacks auf das Gediegenere und in seiner Art Vollendetere, seine ganze Begeisterung für die Kunst. Leider aber starb Pitterlin schon 1804, und F. begab sich nun im Juni 1805 nach Leipzig, um daselbst seine Studien unter Anleitung des damals allgemein geschätzten Cantors und Musikdirectors an der Thomasschule, A. E. Müller, der später als Capellmeister in Weimar starb, fortzusetzen. Besondern Fleiß verwendete er jetzt auf das Stu-

dium der älteren Kirchen-Compositionen, wozu es ihm hier an Gelegenheit nicht fehlen konnte. Auch setzte er seine Versuche in der Composition beharrlich fort. Er schrieb für sich mehrere Violin-Concerte, die Beifall erhielten, besonders eines aus E-Moll (später schrieb indeß Fesca keine Concerte mehr, da ihn diese ganze Gattung wenig ansprach). Im Herbste 1805 wurde er zwar als Mitglied des Concert- und Theater-Orchesters in Leipzig angestellt, aber die Anwesenheit des Herzogs von Oldenburg daselbst gab Veranlassung, daß er schon im Februar 1806 diese Stelle wieder verließ, und die ihm von jenem angetragene weit einträglichere und bequemere in Oldenburg annahm. Doch auch hier war nicht seines Bleibens; sein nimmer ruhender Geist strebte nach Höherem. Die neue Capelle und Oper in Cassel waren, nicht ohne Einfluß Reichardts, reich mit trefflichen Talenten ausgestattet, und diese wurden glänzend beschäftigt und ansehnlich belohnt. Er bewarb sich um eine Anstellung an derselben, die er auch, auf Empfehlung des Feldmarschalls Victor, im Frühlinge 1808, mit beträchtlichem Gehalte als Sologeiger erhielt. Hier in Cassel, wo F. bis zu Ende des Jahres 1813, mithin bis zur Wiederumgestaltung vieler deutscher Länder blieb, verlebte er seine glücklichsten Tage, ungeachtet sie ihm schon damals wiederholte Krankheitsanfälle, besonders in den Jahren 1810 und 1811, zu trüben suchten. Das ungemein regsame Leben in seiner Kunst machte die Grundlage seines Glückes aus; jugendliche Heiterkeit des Gemüthes, vertrauter Umgang mit mehreren trefflichen Tonkünstlern, und die allgemeine Anerkennung, Achtung und Liebe, die ihm zu Theil ward, erhöhten es wesentlich. Jetzt trat er auch als Componist öffentlich hervor, und zwar, nach einstimmigem Urtheile Aller, mit Ehren. Er schrieb nämlich in Cassel seine 7 ersten Violin-Quartette und seine beiden ersten Sinfonien. Fesca hatte diese Arbeiten bis zu ihrer Vollendung vor Jedermann verheimlicht; um so mehr war man daher bei ihrer Production überrascht. Bekanntlich ist in diesen Quartetten besonders auch für den ersten Violonisten reichlich und vortheilhaft gesorgt: eine Vorliebe für sein Instrument, bei welcher aber die anderen keineswegs vernachlässigt sind, denn gerade im wahrhaft vollendeten Vortrage des Quartetts, und hier wiederum besonders des Adagio's, worin sich seine ganze Seele spiegelte, lag F's Stärke als Violinist, was auch, damals und später, überall anerkannt wurde, und dem ein Correspondent der Leipziger musikalischen Zeitung 1810 noch zusetzt: „Zugleich ist er ein sehr bescheidner, moralisch guter und äußerst fleißiger junger Mann, der daher, bei seinem Talente, auf der betretenen Bahn noch sehr vorzüglich zu werden verspricht. Auch zur Composition hat er Talent, besitzt gute grammatische Kenntnisse, und einen hellen, wissenschaftlich gebildeten Geist." — Nach Auflösung des Königreichs Westphalen ging F. im Januar 1814 auf einige Monate nach Wien, um daselbst einen Bruder zu besuchen. Schon damals hatte er, seiner geschwächten Gesundheit halber, dem öffentlichen Concertspielen gänzlich entsagt, weshalb er in der Kaiserstadt nur in Privatzirkeln seine Quartette vortrug, um sie dort einzuführen. Sie fanden Anerkennung und sein Vortrag gewann ihm die lebhafteste Zuneigung aller seiner Zuhörer. Auf Antrag des damaligen Hoftheater-Intendanten in Carlsruhe, Baron von Ende, wurde F. hierauf als erster Violinist in die Großherzogl. Badensche Capelle berufen, und 1815 daselbst zum Concertmeister ernannt. Hier ergab er sich innerhalb eilf Jahren hauptsächlich der Tonsetzkunst, und neigte sich besonders fortwährend sichtbar zum Kirchenstyle hin. In seinen Psalmen zeigt sich mit vorzüglicher Klarheit und Schönheit sein kindlich

frommes Gemüth, und hin und wieder ein Aufschwung desselben zu einer Höhe und Innigkeit, wie er sie sonst kaum irgendwo erreichte. Er schrieb diese Psalmen in gewissen bedeutungsvollen Perioden seines Lebens, zunächst blos, um sein Innerstes in der ihm verliehenen Weise recht lebendig vor Gott auszuschütten, und des Segens solcher Bestrebung theilhaftig zu werden; wie z. B. den Satz aus dem 13ten Psalm, als er durch langwierige, peinliche Kränklichkeit in einen Zustand der Hoffnungslosigkeit versunken war; und den 103ten Psalm in dankbarem Gefühle seiner Genesung von wiederholten Anfällen des Blutsturzes, die ihn im Frühlinge 1821 dem Tode nahe gebracht hatten. F. erholte sich indessen von dieser schweren Krankheit nie ganz wieder. Darum lehnte er auch einige Anträge, die seine Lage sehr verbessert haben würden, ab, und sah seinen siechen Körper in langsamer Abzehrung unaufhaltsam dahinschwinden; dazu manche andere bittere Erfahrungen, ward er zuletzt fast menschenscheu und zog sich ganz in die Einsamkeit zurück. Nur wenige, ihm vorzüglich liebe Menschen mochte er noch um sich sehen, die dann auf kurze Zeit ihn seinem Trübsinne entrissen, und einige Lebenshoffnung in ihm anfachten. Doch blieb, was die Kunst betraf, auch bei niedergebeugtem Muthe sein Geist stets ungefesselt und rege; ja, in einigen seiner letzteren Werke findet sich, verglichen mit früheren, sogar mehr Heiterkeit, wo nicht Humor. Der Gebrauch des Brunnens zu Ems im Sommer 1825 schien ihm wohlzuthun, und belebte seine Kräfte so, daß er noch eine Ouverture für's Orchester und sein letztes Quartett mit Flöte schrieb. Dies war aber nur das letzte helle Auflodern der erlöschenden Flamme, denn schon im Januar 1826 warf ihn seine Krankheit von Neuem auf's Lager, das er nun auch nicht wieder verließ. Er sehnte sich nach seinem Ende, und diese Sehnsucht ward am 24. Mai 1826 Abends nach 8 Uhr erfüllt. Sein Hingang war sanft: „Ich sehe nichts mehr!" waren seine letzten Worte. Dann ließ er sich zum Sitzen aufrichten, raffte seine letzte Kraft zusammen, hob die gefalteten Hände betend hoch empor, und verschied so, ohne daß auch nur ein flüchtiges Zucken des Todes auf seinem Gesichte bemerkbar war. Sein ohnehin schöner Kopf zeigte nun eine Verklärung, welche die Herzutretenden in gerührte Bewunderung versetzte. Er war kaum 37 Jahre alt geworden. Die allgemeine Achtung und Liebe, welche er genossen hatte, sprach sich bei seiner Beerdigung auf's herzlichste und angemessenste aus. Der Chor aller seiner Mitkünstler und Freunde sang dabei auf dem Friedhofe sein eigenes, tief empfundenes Lied: „Aus der Tiefe rufe ich u. s. w.", vom Musikdirector Strauß vierstimmig ausgesetzt. — Fesca gehörte zu den seltenen reinen Künstlern, deren ganzes Leben von der Kunst erfüllt, und ihr geweihet ist. Sein tiefes Gefühl, seine rege, originelle Fantasie, seine reifen Einsichten in das Wesen, wie in die Formen der Kunst, und endlich sein geläuterter Geschmack bilden einen seltenen Kranz von herrlichen Eigenschaften, die sich zwar recht eigentlich und dauernd in seinen Compositionen offenbaren, allein zugleich auch über sein meisterhaftes Violinspiel eine höhere Weihe verbreiten. Der bezeichnende Character seiner Productionen und seines Spieles war, wie der seiner Persönlichkeit: zarte Entfaltung eines milden, sanftklagenden Gefühls, einer schönen Sehnsucht. Es finden sich zwar in seinen herrlichen Quartetten auch viele Stellen, worin sich ein hoher feuriger Schwung offenbart; allein solche Stellen neigen sich doch meistens wieder nach jenem herrschenden Grundgefühle hin, das sich auch in den Harmonienfolgen und zarten Ausweichungen kund giebt. Wie er durch sein Spiel auch das kleinste, unbedeutendste Solo mit besonderem

Reize auszustatten vermochte, so zeigte sich dies in seiner ganzen, schönsten Entfaltung in Quartetten. Seine Meisterschaft in allen Arten des Bogenstrichs, und Reinheit seines Spiels und besonders sein hinreißender Vortrag weisen ihm einen Platz unter den ersten Geigern seiner Zeit an, obschon es ihm zur Concert-Virtuosität an ausdauernder Kraft fehlte. Wie aber z. B. in dem höchst schätzbaren Spohr die rüstigste Kraft der Kunst erscheint, so sah man bei F. ihre ganze Zartheit und Lieblichkeit vorwalten. Sehr treffend hat F's Schilderung als Componist der würdige Hofrath Rochlitz, sein Biograph, in folgenden wenigen Zeilen entworfen: „Er gehört unter die Componisten unserer Tage, die weniger Lärm machen, als Antheil finden, weniger imponiren und hinreißen, als Hochachtung und Wohlgefallen erregen, weniger gepriesen, als genossen werden. Und in der That, er verdient dies stillere, oft dauerhaftere Glück, und verdient es am meisten durch seine Werke aus den Gattungen, die selbst mit diesem Glücke gewissermaßen Aehnlichkeit haben: durch die besten seiner Quartette und die vollendeteren seiner Gesänge." — Gegen den Beifall als Künstler war er zwar keineswegs gleichgültig, aber er brachte ihm in seinen Compositionen wissentlich niemals das Opfer seiner Ueberzeugung von dem, was er als recht, gut und schön erkannte. Diesem, was er so erkannte, strebte er aber unablässig und mit wahrer Seelenreinheit nach; wo er es nicht erreicht, wo er es verfehlt hat, da lag es an Irrthum der Erkenntniß oder an Beschränktheit der Kraft. So wenig und gering diese aber war, so konnte es ihm wohl an Beifall und Achtung nicht fehlen. — Fügen wir nun noch ein vollständiges summarisches Verzeichniß seiner gedruckten Compositionen bei. Ein Beweis des Anerkenntnisses eines verdienten Künstlers ist ja doch wohl, daß man nachfragt: Was hat er gemacht? — Für die Kirche schrieb er: Das Vater Unser, für 4 Solo-Singstimmen und Chor, und dann besonders viele Psalmen; für das Theater die Opern: „Cantemire" (1819, gefiel ungemein) und „Omar und Ceïla" (romantisch, um 1823); und für die Cammer und das Concert 20 Quartette (für Streich- und Blas-Instrumente), 5 Quintette (ebenso), 3 große Sinfonien (Es- und D-Dur), 4 Ouverturen, 4 Potpourri's für Violine, 1 Rondo für Waldhorn, und dann eine große Anzahl Lieder und Gesänge verschiedenen Characters, worunter namentlich op. 17 (4 vierstimmige Gesänge für Sopran, Alt, Tenor und Baß mit Begleitung des Pianof.); ferner ein 4stimmiger Gesang „An die heil. Cäcilia" mit Begleit. des Pf., und op. 33 (Arie: Ja, des Wiedersehens Freude ꝛc. für Sopran mit Orgel od. Pianof.) hier hervorzuheben sind.

v. Wzrd.

Fesch, s. Defesch.

Fessel, Johann Heinrich Ernst, Clavier-Instrumentenmacher zu Dresden, geb. zu Werningerode am Harz den 17. April 1764, lernte die Instrumentenbaukunst zuerst bei dem Orgelbauer Braun in Quedlinburg, nachher, seit 1785, bei dem berühmten Horn in Dresden, bei dem er 5 Jahre in Arbeit stand. Sein eigenes Etablissement gründete er 1791. Seine Instrumente gehören zwar nicht zu den besten, jedoch zu den besseren, welche in Deutschland verfertigt werden, und sind ihres Preises würdig.

Festa, 1) Constanzo, von Burney (Geschichte Thl. 3. pag. 244 und 246) geradezu für den größten Contrapunktisten vor Palestrina's Zeit erklärt, und auch von Baini in dem Sinne sehr hoch geschätzt, war in Florenz geboren, und trat 1517 als Sänger in die päpstliche Capelle, wo er am 10. April 1545 starb und in der alten Kirche di S. Maria in

Transpontina begraben wurde. Seine Werke, Madrigalen, Motetten, Litaneien ꝛc. sind meistentheils ungedruckt und daher weniger bekannt, als sie es verdienen. Ein bedeutender Theil davon befindet sich im Archive der vaticanischen Hauptkirche zu Rom. Die gedruckten erschienen in der Zeit von 1519 bis 1554 theils einzeln, theils in größeren Sammlungen, worüber Baini in seinem Werke über Palestrina (Kandler's Uebersetzung pag. 200) nähere Auskunft giebt. Ein Te Deum von diesem F., dessen auch Baini rühmlichst erwähnt, wird noch heutzutage bei der Papstwahl und der Uebergabe des Hutes an neu creirte Cardinäle, so wie am Frohnleichnamstage, wenn die Procession in die vaticanische Hauptkirche eintritt, hier gesungen, und soll so schön seyn, daß es mit Recht die Bewunderung verdie t, mit der es noch jetzt gehört wird. Es ist auf die Versette nach dem Cantus firmus gearbeitet. Die ersten Versette sind edel, großartig und einfach; gegen die Mitte aber ermattet die Musik etwas, und sinkt gegen das Ende ganz, weshalb auch seit der Mitte des vorigen Jahrhunderts vom Te ergo quaesumus an andere Verse im Falso bordone untergelegt sind. 1596, also 50 Jahre nach dem Tode des Componisten, wurde dies Te Deum noch zu Rom gedruckt. Von den Madrigalen und Litaneien findet man auch noch einige auf der Bibliothek zu München. — 2) Luigi F., Violin-Virtuos zu Neapel, ein Schüler des berühmten Mercieri, erhielt seine vollkommene Bildung aber erst auf mehreren größeren Reisen in Frankreich. Nicht minder ausgezeichnet war er als Orchester-Director, als welcher er 1802 in Lodi angestellt war. Von 1805 an, in welchem Jahre er in Zeitungsnachrichten von dort als ein vielgebildeter, noch sehr junger Mann geschildert ward, lebte er wieder zu Neapel, wo sich auch seine Schwester als Sängerin auszeichnete. Von letzterer ist indessen nachher nichts weiter bekannt geworden.

Fester Gesang, s. Cantus firmus.

Festing, zwei Brüder, John und Michael Christian, blühten in der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu London, ersterer als Flötist und letzterer als Violinist. Von John, der sich namentlich 1727 in Händel's Opern auszeichnete, versichert Hawkins (Gesch. Bd. 5. pag. 364) unter Anderem, daß er unter allen Flötisten Londons die meisten Schüler gezogen habe. Er blies auch fertig Hoboe, starb aber schon im 40sten Jahre seines Lebens. Der erste Lehrer des Michael Christian war Dicky Jones, mehr aber als diesem verdankte er dem Unterrichte Geminiani's. In der Composition hat er niemals Unterricht erhalten, sondern war ein vollkommener Naturalist, was auch die Eleganz seiner Werke auf's deutlichste beweist. In Folge seiner Aufführung der Oden des Doctor Greene in der K. Capelle zu London und seines vortrefflichen Concertspiels ward er gegen 1740 zum Director der dasigen philharmonischen Gesellschaft erwählt. Bei der Errichtung einer Unterstützungscasse für verarmte Musiker und ihre Familien war er sehr thätig, und mehrere Jahre versah er das Secretariat derselben. Er starb 1752, und wie man sagt, aus Gram über den Vorzug, welchen Giardini bei dem Londoner Publikum vor ihm fand. Seine Werke, die ausschließlich in Violinsachen (Concerten, Solo's und Trio's) bestehen, sind weniger bekannt geworden, da er sie zum größten Theile selbst verlegte. Hawkins führt a. a. O. mehrere davon an.

Fetis, François Joseph, bekannt als Componist, noch mehr aber als musikalischer Gelehrter und Schriftsteller, ist im Jahre 1784 zu Mons geboren, und erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater Antoin Fetis, welcher Organist an der Kathedrale daselbst war, und zugleich

die Concerte in der Stadt leitete. Indessen genügte ihm dieser Unterricht nicht, sondern er begab sich, um sich weiter auszubilden, nach Paris, woselbst er im Jahre 1800 in das Conservatorium eintrat, und die Harmonie unter Rey studirte. Unterricht auf dem Pianoforte aber durch den berühmten Boyeldieu erhielt. Nur ein Jahr lang genoß er den Unterricht dieser beiden Lehrer; er reiste hierauf nach Deutschland, um seine Studien fortzusetzen, welches er drei Jahre lang mit großem Eifer that, und namentlich deutsche und italienische Theoretiker und die Partituren der musikalischen Bibliotheken studirte. Im Jahre 1804 kehrte er wieder nach Paris zurück, wo er sich nun durch Unterrichtgeben ernährte, bis es ihm 3 Jahre später gelang, den zweiten Preis in der musikalischen Composition bei der Preisvertheilung des Instituts zu erwerben, den er indessen mit Daussoigne theilen mußte (ein erster Preis wurde in diesem Jahre nicht ertheilt). Von dieser Zeit an gewann er einiges Ansehen als Componist, und es gelang ihm in einigen größeren Concerten, Stücke von sich zur Aufführung zu bringen. Im Jahre 1813 wurde er zum Organisten an der Kirche St. Pierre zu Douay erwählt und zugleich Professor der musikalischen Schule in dieser Stadt. Hier gab ihm sein Amt Gelegenheit zu einigen Compositionen im Kirchenstyle, nämlich einer 5stimmigen Messe, und einem Requiem zur Feier des 21sten Januars, des Tags der Hinrichtung Ludwigs des XVI., der bekanntlich unter den Bourbon's in ganz Frankreich als ein öffentlicher Trauertag mit religiösen Ceremonien gefeiert wurde. Auch eine Instrumental-Composition für die weltlichen Concerte zu Douay, nämlich ein Sextett, schrieb er daselbst, für Fortepiano zu vier Händen, und mit Begleitung des gewöhnlichen Streich-Quartetts. Der Drang, sich auf einem größeren Felde geltend zu machen, trieb ihn im Jahre 1818 wieder nach Paris zurück, wo er sich seitdem, sowohl durch seine Compositionen, als durch seine gelehrten theoretischen Arbeiten, und endlich auch durch seine einsichtsvolle, geistreiche, wiewohl leider, nach französischem Gebrauche, nicht unpartheiische Critik großes Ansehen, ja einen berühmten Namen erwarb. Von seinen Compositionen ist wenig in Deutschland bekannt geworden, und auch in Frankreich scheinen sie sich nicht sonderlich in der Gunst des Publikums erhalten, sondern mehr nur eines vorübergehenden Beifalls erfreut zu haben. Auch für das Theater arbeitete F., und gab demselben während einer Reihe von Jahren mehrere größere und kleinere Opern, von denen sich jedoch keine einzige erhalten, noch anderwärts hin weiter verpflanzt hat. Dies liefert den sichersten Beweis, daß seine Arbeiten, zwar den Kunstgesetzen entsprechend, die Forderungen einer vernünftigen Critik erfüllend sind, aber nicht von dem lebendig schaffenden Geiste durchdrungen, der allein einem Kunstwerke wahres Leben verschafft. Das Verzeichniß seiner, obwohl Anfangs mit Beifall aufgenommenen, doch ziemlich spurlos vorübergegangenen Opern, ist, so vollständig wir es haben auftreiben können, folgendes: „L'amant et le mari", 2 Acte, 1818; „Les Soeurs jumelles", 1 Act, 1823; „Maria Stuart", 3 Acte, 1823; „Le bourgeois de Rheims", 1 Act, 1825; „La Vieille", 1 Act, 1826. Eine Oper „Phidias", in 2 Acten wurde von der Académie royale de musique zwar angenommen, indessen nicht zur Aufführung gebracht. Eine ältere komische Oper endlich, „l'Ecole de la jeunesse", die er neu in Musik gesetzt hatte, blieb in seinem Portefeuille. Indessen war er während dieser Zeit auch nicht unthätig in der Instrumentalmusik, sondern arbeitete fortwährend auch in dieser. Die wichtigeren Werke dieser Periode sind nachstehende: ein Duett für Fortepiano und Violine; mehrere Fantasien für das Fortepiano allein;

andere kleine Stücke für dasselbe, als: Variationen, Präludien u. s. w. Drei Sonaten für das Pianoforte, welche er schrieb, schließen sich zwar dieser schöneren, jetzt durch das Flitterwerk der Mode leider verdrängten Form an, sind jedoch in sich kalt und ohne Fantasie. Nicht glücklicher ist es ihm mit einigen Ouverturen und Sinfonien ergangen, welche zwar in den Concerten des Conservatoriums aufgeführt wurden, indessen nur eine achtende Anerkennung, keinen eigentlichen Beifall gewannen. Auch einige Kirchen-Compositionen, Messen, Motetten und ein Miserere setzte F., noch außer den früher bereits namhaft gemachten Kirchen-Compositionen, und gewann dadurch größeren Beifall, als mit seinen weltlichen Compositionen, indem theils diese Gattung so streng auf wissenschaftlichen Grundlagen beruht, daß Jemand, der diese besitzt, immer weit voraus ist, theils auch der Sinn dafür nur den tiefer Eindringenden geöffnet ist, die auch andere Verdienste, als die der pikanten Erfindung zu schätzen wissen. Viel größer wurde, wie gesagt, der Ruf des Künstlers als Theoretiker und Kunstgelehrter. Als solcher gab er zuerst seinen „Traité elementaire d'harmonie et d'accompagnement", 1823, heraus; dann eine werthvolle Abhandlung über Contrapunkt und Fuge (Traité du contrepoint et de la fugue, 1824), die das Conservatorium als Basis seines Unterrichts annahm. Hiernächst ein Memoire darüber: „Welches war das Verdienst der niederländischen Musiker im 15ten, 16ten und 17ten Jahrhunderte"? welches das Königl. Institut der Niederlande mit dem Preise krönte. Sein „Traité de l'accompagnement de la partition", 1829, ist unbedeutend, und hätte besser ungeschrieben bleiben können. Eben so sein Werkchen: „La musique mise à la portée de tout le monde", Paris 1830 (in's Deutsche übersetzt von Carl Blum), welches sich zwar ganz angenehm liest, aber die Kunst nicht im mindesten fördert, sondern höchstens den Dünkel der halbwissenden Dilettanten erhöhen kann. Sehr schätzbar ist dagegen als critisches und musikalisch historisches Archiv die von ihm im Jahre 1827 gedruckte und fortgesetzte Zeitschrift „La revue musicale", und am wichtigsten wird muthmaßlich eine größere lexico- und bibliographische Arbeit, mit der er sich schon seit einer langen Reihe von Jahren beschäftigt, nämlich das „Dictionnaire historique des musiciens de tous les siècles et de toutes les nations", werden. Die Erscheinung des ersten Bandes dieses Werks, wozu F. schon sein ganzes Leben hindurch Materialien sammelt, war auf den 15. März des J. 1834 angesetzt, und dann sollte von Monat zu Monat ein Band folgen. Bis jetzt ist uns indeß nichts davon zu Gesicht gekommen. Als Critiker trat F. ferner auch im „Temps" auf, an dessen sogenannten „Feuilleton", d. h. dem Abschnitt für Kunst und Wissenschaft in diesem politischen Journale, er einige Jahre mitarbeitete. Es sind ihm in dieser Eigenschaft weder Kenntniß noch Blick abzusprechen, aber leider fehlt ihm die erste nothwendige Eigenschaft des Beurtheilers, die Unpartheilichkeit. Und zwar ist es nicht eine durch Arglist bedingte Partheinahme bei ihm, der mehr oder minder jeder Critiker (selbst Winkelmann und Lessing nicht ausgenommen) unterworfen ist, sondern die viel schlimmere, die durch äußere Motive bestimmt wird. Sehr kleinlich zeigte er sich z. B. in dieser Beziehung gegen den ausgezeichneten jungen deutschen Musiker F. Mendelssohn, den er, während ganz Paris über die außerordentlichen Leistungen desselben als Clavierspieler wie als Componist erstaunt war, wegen einer persönlichen Streitigkeit überall in seinen Critiken mit Geringschätzung behandelte. Im J. 1832 veranstaltete F. zu Paris ein anderweitiges Unternehmen. Er gab nämlich sogenannte historische Concerte, in denen er, um den Gang der

Entwicklung der Kunst practisch zu zeigen, die berühmtesten Stücke der berühmtesten Kunstwerke aus verflossenen Zeiträumen zusammenstellte, und dabei wieder die Oper, das Ballet, die Instrumental- und die Kirchenmusik unterschied. Die ausgezeichnetsten Instrumentisten führten diese Concerte aus, in denen man Arien von Lully, Rameau ꝛc. hörte, die allerdings den an Rossini und Bellini gewöhnten Parisern seltsam genug vorkommen mußten. Im J. 1833 wurde F. nach Brüssel zum Director des dort neu errichteten Belgischen Conservatoriums berufen, in welchem Verhältnisse er auch noch jetzt thätig ist. L. Rellstab.

Fevin oder Feum. Die Geschichte erzählt von zwei Contrapunktisten dieses Namens, Robert de und Antoine de F.; beide lebten zu Ende des 15. und zu Anfange des 16. Jahrhunderts, waren aus Orleans gebürtig und sehr glückliche Nachahmer Josquin's. Baini in seinem Werke über Palestrina (Kandler's Uebersetzung pag. 30), und Burney in seiner Geschichte Bd. 2. pag. 447 und 531 erwähnen ihrer mit vieler Achtung und rühmen besonders ihre Messen.

Fevre, le. Alle hier unter diesem Namen aufzuführenden Tonkünstler sind nachzusehen unter den Artikeln Lefevre, wie sie im Deutschen gewöhnlich geschrieben werden.

Feydeau, der Name des zweiten Pariser Operntheaters, oder der Opéra comique, dessen Orchesterstimmung öfters als Norm der akustischen Tonberechnungen angenommen wird. Nach dem Straßennamen heißt das Théatre Feydeau zuweilen auch Théatre-Ventadour; seit 1832 aber steht es auf dem Börsenplatze zu Paris. Den Namen Feydeau führt es noch immer von der Straße, in welcher es zuerst (1789) erbaut wurde. Früher (seit 1757) hatte man die komischen Opern auf dem kleineren sogenannten Jahrmarkts- (später italienischen) Theater aufgeführt, und die Einrichtung eines ganz neuen Theaters für dieselben hatte seinen Grund darin, daß man den Tonsetzern sowohl, als auch den ausübenden Musikern einen erweiterten Spielraum verschaffen wollte; denn nur so konnte es geschehen, daß ein und derselbe Gegenstand in verschiedenartiger Behandlung auf mehreren Bühnen gleichzeitig aufgeführt wurde, wie z. B. die „Lodoiska" von Cherubini und von Kreuzer, die „Räuberhöhle" (la Caverne) von Lesueur und Mehul. u. A.

Feyjoò, Fr. Benito Geronimo, ein spanischer Gelehrter, General des Benedictiner-Ordens ꝛc. zu Oviedo, starb zu Madrid 1765. Von seinen Werken gehören hieher: „Musica della chiese" (eine kleine Abhandlung); „Chartas eroditas y curiosas" (im ersten Bande dieses 1742 in fünf Bänden, 4. zu Madrid erschienenen Werkes befindet sich eine interessante Vergleichung der alten und neuen Musik); „El Deleyte della Musica accompannado de la virtud hace la tierra el noviciado del cielo" (ein Auszug hieraus findet sich in den Hamb. Unterhalt. Bd. 1. pag. 526 ff. unter dem Titel: „Ueber den Einfluß der Musik auf das menschliche Herz"); und vor allen endlich sein „Teatro critico universal o discursos varios en todo genero de materias para deseniano de errores comunes", das 1749 in 8 Quartbänden schon die achte Auflage zu Madrid erlebt hatte, und viele Male in's Englische, Deutsche und Französische übersetzt worden war. Der erste, vierte und sechste Band davon enthalten insbesondere wichtige Abhandlungen über Musik. Um fernere Irrthümer zu verhüten, wie sie unter anderen auch Gerber in seinem Tonkünstler-Lexicon, und Lichtenthal in seinem Dizionario e Bibliografia della Musica zugestoßen sind, bemerken wir

noch, daß Feyjoo (nicht Feyoo, wie Gerber schreibt) citirt werden muß unter dem Titel: Padre maestro Fr. B. G. F. màestro general de la religion de S. Benito catedratico de primo de Theologia Jubilado de la Universidad de Oviedo.

FF oder ff, Abkürzung von Fortissimo, s. dies.

F fa ut. In der Guidonischen Solmisation wurde mit diesen Sylben der Ton f bezeichnet, weil auf denselben, je nachdem das Hexachord von c oder von f anfing, die Sylbe fa oder ut gesungen werden mußte. S. übrigens die Artikel Alphabet, F und Solmisation. — Vor Alters nannte man auch wohl den F-Schlüssel (s. dies.) F fa ut, weil — wie oben bemerkt — mit diesen Sylben der Ton f bezeichnet wurde.

Fiala, Joseph, Cammermusikus des Fürst-Bischofs von Salzburg, berühmter Virtuos auf der Hoboe, und Componist, war aus Lochowitz in Böhmen gebürtig, und fühlte sich schon als Knabe zur Hoboe, diesem so zart und delicat zu behandelnden und darum immer weniger Liebhaber findenden Instrumente, hingezogen. Indessen vermochte er sich doch durch seine bald erlangte und nicht unbedeutende Kunstfertigkeit auf keine Weise zu ernähren, und sah sich genöthigt, Bedienter in einem Gräflichen Hause zu Prag zu werden. Aus Liebe zur Musik entwich er zwei Mal heimlich seinem Herrn, und endlich gelang es ihm auch, als Musiker sein Brod zu finden. Wo er sich hören ließ, erwarb er sich Bewunderung und Beifall, und willig ward ihm in Salzburg eine lebenslängliche Versorgung zu Theil. Von diesem geistlichen Hofe aus unternahm er im Jahre 1779 auch eine Kunstreise nach München, und ließ sich am dortigen Churfürstl. Hofe mit wohlverdientem Beifalle hören. Die Zeit seines Todes ist bis jetzt nirgends gemeldet worden. Und von seinen Compositionen sind nur 12 Quartette für Streich-Instrumente, 6 Duette für Violine und Violoncell, einige stark besetzte Sinfonien, und mehrere Concerte für Hoboe, Flöte und Violoncell (letztere im Manuscript) bekannt geworden. v. Wzrd.

Fiddler (von Fiddle — Fiedel, Geige) heißt im Englischen der Violinspieler, Geiger.

Fidicen (von Fides oder Fidis — die Saite, das Saiten-Instrument) nannten die Lateiner einen Saiten-, Cither- oder Lautenspieler, und Fidicina — die Lautenspielerin.

Fiedel hieß vor Alters wohl — gemeinhin — die Violine, und der Spieler derselben ein Fiedler, besonders zu den Zeiten der Meistersänger (s. d.), also im 14ten Jahrhunderte, wo diese die Musik als ein Handwerk trieben, ordentliche Zünfte bildeten und Gilden hatten. Jetzt bedient sich nur noch der Spott dieser Ausdrücke, oder die vulgaire Critik, wenn sie den geringsten Werth eines Geigen-Instruments oder Violinspielers bezeichnen will.

Fiedler, C. H., s. Guitarre.

Field, John, geb. gegen 1780 in England, wurde, nachdem er schon mancherlei Jugendfata erlebt hatte, Clementi's größter Schüler des Pianofortespiels. Clementi selbst konnte es sich nicht versagen, ihn zu verschiedenen Zeiten nach Paris mitzunehmen, und auftreten zu lassen. Field's erstes Solospiel daselbst erregte die Kenner so, daß sie, die damals noch gemäßigt sprechenden, urtheilten, man habe Hoffnung, in ihm bald den ersten Pianoforte-Virtuosen der Welt zu bewundern. Nachdem sich F. durch unermüdliche Uebung bis zur größten Meisterschaft im Mechanischen herange-

bildet, auch bereits mehrere kleine Compositionen für sein Instrument in London herausgegeben hatte, begleitete er seinen geliebten Meister 1802 auf der großen Reise, die derselbe durch Frankreich und Deutschland nach Rußland unternahm. Es war das dritte Mal, daß F. mit seinem Lehrer Paris sahe, wo sein Spiel außerordentliches Aufsehen machte. Besonders bewunderte man schon damals sein ohne Gleichen genaues Fugenspiel aus Seb. Bach's Werken, wovon in spätern Zeiten die größten Kenner, die ihn hörten, entzückt waren. Um eine derselben gebührend vorzutragen, behauptete er selbst, sey es nöthig, einen Monat die beste Applicatur dafür zu suchen, und einen andern, sie vollkommen einzuüben. In Wien, wo F's Spiel gleiche Bewunderer fand, beabsichtigte Clementi, seinen Liebling zu weiterer theoretischer Ausbildung im Contrapunkte, dem berühmten Albrechtsberger zu übergeben; allein als es an das Scheiden ging, war F. so trostlos, daß er mit Thränen in den Augen seinen Lehrer bat, ihn mit nach Petersburg zu nehmen. Clementi erfüllte seine Wünsche und reiste mit ihm weiter. In der goldenen Stadt des Nordens angekommen, führte Clementi selbst seinen Zögling bei allen seinen zahlreichen Freunden ein, die schon damals in die größte Bewunderung seines außerordentlich reizenden Vortrages ausbrachen. Clementi reiste darauf mit einigen anderen jungen Leuten wieder nach Süden, und F. blieb in Petersburg. Als er nach einem noch nicht vollen Jahre wieder dort ankam, fand er seinen F. so verehrt, daß man ihn das musikalische Ideal Rußlands nennen konnte. Und diese Ehre genoß er nicht mit Unrecht. Alle unpartheiischen Meister, die ihn in jenen Zeiten hörten, sind darin einstimmig, daß er ganz unvergleichlich sey, und daß Anschlag und Ton zum Vollendetsten gehöre, was man sich nur denken könne. Die Haltung seiner Hände ist musterhaft, seine Finger, die allein, ohne Hand und Armgelenke in Bewegung zu setzen, spielen, jeder Finger gleich einer vollwichtigen Tangente, geben das Kräftigste wie das Zarteste ohne alle sichtliche Anstrengung, im Kleinsten wie im Größten mit gleicher Vollkommenheit. Weil er nie ruschelt und nie mit Schwierigkeiten prahlt, um Unwissende zu bestechen, kann er es nicht lieben, auf leichten Instrumenten zu spielen, deren Tasten wie geblasen anschlagen. Wenn es Einige giebt, die behaupten, man müsse zum Bravourspiel sich leichter Instrumente bedienen, so kann man ihnen das lassen. Dafür war F's Spiel nicht, wohl aber war es, selbst im Vortrage von Kleinigkeiten so reizend und siegreich, daß selbst Hummel in seiner schönsten Zeit neben ihm zurückstehen mußte. Es kann nicht auffallen, wenn man hört, daß sich Etliche müheten, ihn bald in dem, bald in jenem zu verkleinern. So viel ist gewiß, daß Alle, diese Verkleinerer am wenigsten ausgenommen, von ihm gelernt haben. Es gehört aber Ausdauer und mehr Kraft dazu, als Mancher glauben sollte, um in seiner gediegenen Art zu spielen, von welcher auch wohl Einige reden, ohne das Geringste davon zu wissen; würden es wahrscheinlich auch nicht durchsetzen wollen. Es ist wahr, daß er, auch als Meister, täglich viel, und schwere Gänge nach einer gewissen Anzahl Marken übte. Es ist daher kein Wunder, wenn seine Compositionen nicht Allen zusagen, am wenigsten allen Pianofortespielern. Selbst seine wunderlichen, zum Theil höchst lieblichen und träumerischen Kleinigkeiten verlangen durchaus einen vollkommen schönen Anschlag, singenden Ton und jenen zarten, dabei überall bestimmten und oft pikanten Ausdruck, der ihm selbst unwiderstehlich eigen ist. Man verglich seinen Vortrag auf dem Pianoforte mit dem der Sängerin Catalani, fand ihn jedoch noch weit geschmackvoller. Es war daher in der Ordnung, daß man sich um

seinen Unterricht riß, der ihm außerordentlich bezahlt wurde. Dennoch kam er nie in äußerlich glänzende Umstände; zuweilen dürfte sogar das Gegentheil Statt gefunden haben. Immer war er ein sehr gutmüthiger, kindlicher Mensch, dem man Unrecht thun würde, wenn man diese Eigenschaften irgend einem Mangel an Verstand zuschreiben wollte. Dabei war ihm aber eine gewisse, nicht geringe körperliche Nachlässigkeit eigen, die man nur einem so großen Künstler vergeben konnte, die indeß auch diesen in mancherlei Unannehmlichkeiten brachte. Wer weiß aus welchem Grunde, entschloß er sich 1822, Petersburg zu verlassen, und in Moskau zu leben. Man sagte, weil es dort noch mehr Kunstfreunde als in Petersburg gäbe. Wirklich begab er sich 1822 nach Moskau, und fand so volle Rechnung, daß ihm sein erstes öffentliches Concert über 6000 Rubel einbrachte. Der Andrang der Schüler und Schülerinnen war so groß, daß einer auf den andern wartete. Es war Mode geworden, sein Schüler zu seyn. Aus weiten Entfernungen brachte man Söhne und Töchter, um sagen zu können, man habe von Field gelernt. Da traf es sich wohl auch, daß er, im Nebenzimmer noch im Bette liegend, Unterricht gab. Man erzählt sich manches Anekdötchen, was nicht hieher gehört. Man hat auch Chopin für seinen Schüler ausgegeben. Wir müssen es bezweifeln. So viel ist wenigstens gewiß, daß Chopin 1828 und 29 den Meister noch nicht gesehen und gehört hatte, sich aber wohl sehnte, ihn kennen zu lernen. Von Moskau aus unternahm F. nachher Reisen nach Kur- und Liefland, wo er öfter längere Zeit verweilte. Zu größeren Reisen war er lange nicht zu bewegen. Vorzüglich wollte er nicht nach Deutschland, dem Lande der Harmonie. Er kannte seine Schwäche in diesem Theile der Musik sehr wohl. Die Liebe zum Gewohnten und zu dem dortigen Gesellschaftsleben, das ihm freilich auch einige Neigung zur Flasche beigebracht haben mochte, mag wohl die meiste Schuld an seinem Festsitzen haben. Endlich beschloß er 1829, eine große Kunstreise über Petersburg nach London zu Wasser zu machen, die aber erst 1832 (wo wir nicht irren) ausgeführt wurde. Von London begab er sich nach Paris, wo man ihm zum Theil nicht mehr die Kraft und Schönheit des Vortrags zugestehen wollte, die man sonst an ihm so sehr rühmte. 1833 erblicken wir ihn auf seiner Kunstreise im südlichen Frankreich, wo er, von Toulouse aus nach Morgen wandernd, sich in allen Städten neue Lorbeeren holte. Ueber Genf ging er 1834 nach Italien, wo man wenig von ihm erfuhr, außer Mailand. In Neapel angelangt, ereilte ihn eine bedeutende Krankheit, die ihn zwang, bis in den Sommer 1835, mit mancher Noth kämpfend, dort zu verweilen. Wir berichten dies nach glaubwürdigen Augenzeugen. Man sagt, er sey jetzt mit einer russischen Familie wieder nach Rußland zurückgereist. Früher war er mit einer Französin (in Rußland) verheirathet; hat sich aber schon längst wieder von ihr getrennt. Sie spielte auch ein wenig Pianoforte, trat sogar auch in Kiew öffentlich auf, allein ohne Glück. F's Compositionen sind folgende: 3 Sonaten für das Pianoforte, seinem Lehrer Clementi gewidmet (Op. 1), bei Gerard in Paris. Man wollte sie damals zwar eines meisterlichen Spielers würdig, aber einiger weiten Griffe und Decimensprünge wegen unpractisch finden (!). Es folgten einige Rondo's; Romanzen für das Pianoforte; deux Airs en Rondeau; Variat. sur l'air russe, pour pianof. à 4 m.; ein Walzer für 4 Hände, der auch Rondo heißen könnte; Air du bon Roi Henri IV., avec accomp. de pianof., varié (der untergelegte Text enthält die Worte, mit denen Kaiser Alexander nach der ersten Einnahme von Paris im großen Operntheater begrüßt wurde; dann noch

den Text, womit ihn die Petersburger Bühne nach seiner Rückkehr empfing); Chanson russe, varié (7 Variat. D-Moll). Die berühmtesten sind seine Nocturnes, wovon die 3 ersten bereits 1816 erschienen; 4 und 5 darauf, und nach langen Zwischenräumen 1835 das letzte Heft. Concerte schrieb er 7. Die 6 ersten sind von 1820 bereits öffentlich von ihm vorgetragen und zum Drucke befördert worden. Den Anfang des letzten hatte er auch schon 1822 in Moskau öffentlich gespielt, gedruckt wurde es erst 1835. Man darf übrigens mit ihm einen anderen Pianofortespieler seines Namens nicht verwechseln, der sich 1822 in London mit Hummels H-Moll-Concerte, als ein noch sehr junger Mann, mit Beifall hören ließ. Auch einige kleine Reisen hat er unternommen, ist aber nicht bedeutend geworden. Sein Name ist Henry Field, geboren in Bath. †b.

Fier, J. B. v., Guitarre-Virtuos, zu Wien lebend, schrieb überaus fleißig, bis jetzt gegen 60 und vielleicht noch mehr Werke für sein Instrument, die, meistentheils gefällige Kleinigkeiten, Dilettanten und sonst Liebhabern der Guitarre immer Vergnügen gewähren, und Anfängern im Guitarrspiele auch zur angenehmen Uebung dienen werden. Sie bestehen der Mehrzahl nach in Variationen über beliebte Themata, und Tänzen (Polonaisen, Ländler u. dergl.), und erschienen bei den angesehensten Musikalien-Verlegern in Wien. Auch für das Pianoforte gab F. einige Tänze und Variationen heraus. Sein neuestes Werk ist: Choix des Pièces fav. tirées des Opéras et Ballets p. Guit. Cah. 1—8 (Wien b. Haslinger, und Bonn b. Simrock).

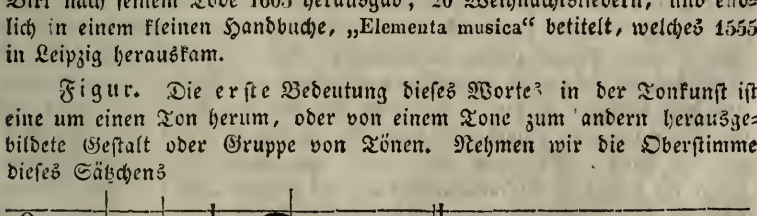
Fiero (Adj.) oder Fieromento (Adv.) — wild, heftig, daher auch munter, lebhaft; in der Musik dasselbe, was con fuoco und furioso (s. dies.).

Fiffaro stand nach Adlung als Flötenstimme in der Orgel zu Trident. Bayer nennt sie Fiffaro traverse, auch Flauto traverse.

Fifre (franz.), dasselbe was Piffero (ital.), s. auch Querpfeife.

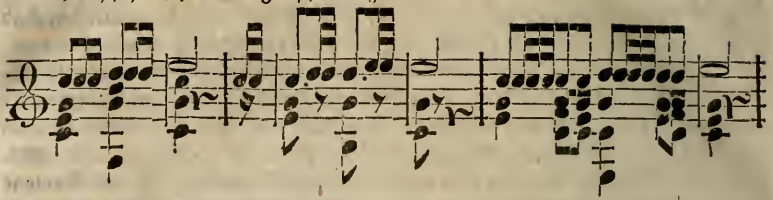
Figulius, Wolfram, geb. zu Naumburg, ward 1551 als Cantor an der Fürstl. Landschule zu Meißen der Nachfolger Michael Voigts. Er starb dort gegen Ende des 16ten Jahrhunderts. Seine Werke bestehen in vielen 4- bis 8stimmigen geistlichen Gesängen; dann in mehreren geistlichen Hymnen und Schulliedern, welche sein Schwiegersohn M. Friedrich Birk nach seinem Tode 1605 herausgab; 20 Weihnachtsliedern, und endlich in einem kleinen Handbuche, „Elementa musica" betitelt, welches 1555 in Leipzig herauskam.

Figur. Die erste Bedeutung dieses Wortes in der Tonkunst ist eine um einen Ton herum, oder von einem Tone zum andern herausgebildete Gestalt oder Gruppe von Tönen. Nehmen wir die Oberstimme dieses Sätzchens

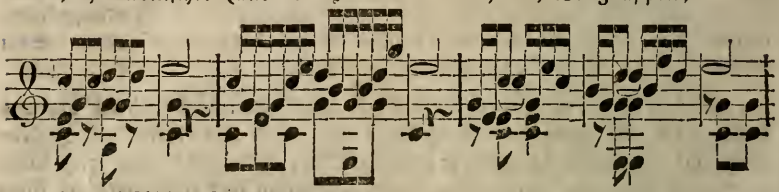


als eine Grundmelodie an, so kann jeder Ton als Anlaß oder Mittelpunkt zu Figuren von den mannigfaltigsten Tongruppen dienen; und zwar:

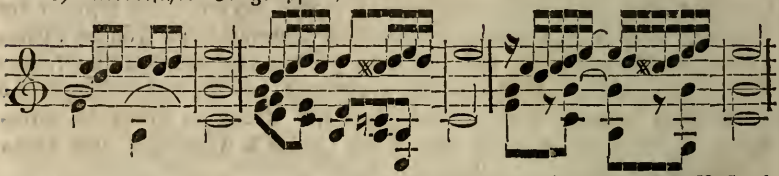
1) rhythmischer Tongruppen, z. B.



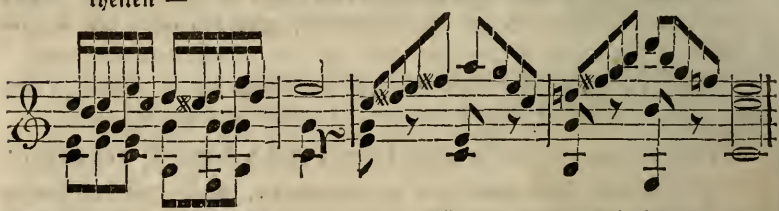
2) harmonischer (aus der Harmonie entlehnter) Tongruppen,



3) melodischer Tongruppen,

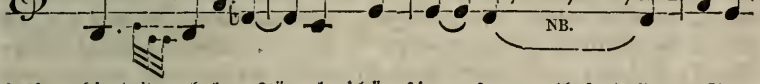


4) gemischter Tongruppen, aus harmonischen und melodischen Bestandtheilen —



Man sieht sehr leicht, daß hier nur willkührlich einige Beispiele von jeder Classe herausgegriffen worden sind, daß aber die Zahl der möglichen Figurirungen geradezu unermeßlich genannt werden darf. Auch wäre der Versuch, sie nur einigermaßen vollzählig zusammenzustellen, oder sich in ihrer Masse nach weiteren Classificationen zu orientiren, hier wenigstens sehr unnütz. Denn es könnte nichts nützen, gelänge es auch, ihrer eine noch so große Menge zusammenzubringen; der Jünger muß sich vielmehr üben, sie aus einer wohl organisirten Rhythmik und Melodik zu entwickeln, und dem Künstler müssen und werden mit der ihn erfüllenden Idee alle Gebilde eigen und eingeboren seyn, die ja mit ihr Eins sind, wie Körper und Seele. Gleichwohl haben aus der ganzen Masse von Figuren einige die besondere Aufmerksamkeit auf sich gezogen, weil sie ihrer Natur nach sich den Tonsetzern vorzugsweise darboten, oder auch durch eine mehr zufällige Richtung des Zeitgeschmacks allgemeiner wurden. Dergleichen nun werden mit dem Namen Figur vorzugsweise, in einer zweiten Bedeutung des Wortes bezeichnet. Die bekannteren sind: a) rhythmischen Characters: die Triole, Quintole, Septimole und andere aus dem gewöhnlichen rhythmischen Bau eines Tonstücks auffallend sich hervorhebende rhythmische Gruppen; die Bebung des Tremolo, des Staccato und Legato, die Syncope, — b) melodischen Characters:

der Vorschlag, Doppelvorschlag, Doppelschlag, Triller mit seinen Unterarten, die Walze, Rolle u. s. w., — c) harmonischen Characters: die Arpeggien — und viele andere mehr, die von Zeit zu Zeit sich einen Namen erwerben und ihn wieder verlieren. Alle diese Figuren werden entweder vom Componisten selbst bestimmt, oder auch von Ausübenden nach eigenem Gefühle und Ermessen angewendet. Eine dritte Bedeutung ist die von Musikern seltener angewendete rhetorische des Wortes Figur. Da die rhetorischen Figuren ihren Grund im menschlichen Empfindungs- und Vorstellungsvermögen haben, so müssen sie auch, soweit sie nicht der bloßen Verstandesseite angehören, in der Tonkunst anwendbar und wirksam seyn. Und so hat allerdings auch die Tonkunst bekanntermaßen ihre Wiederholung einzelner Sätze oder Tongruppen, ihre Steigerung (einmal durch blos dynamische Verstärkung, crescendo und forte, dann durch beschleunigte Bewegung, gehäuftere oder concentrirtere Tonmasse, Erhebung oder Vergrößerung der Melodie, Kräftigung der Harmonie u. s. w.), ihre Declimax durch die entgegengesetzten Tonfiguren, — sogar ihre Parenthese und Anderes mehr, — die Parenthese übrigens nicht blos in Vocalsätzen, wo schon der Text sie verständlich macht, sondern auch in Instrumentalstücken durch unzweideutige Unterbrechung einer immer tief zusammenhängenden Melodie mittelst eingeschobener Zwischensätze. Dergleichen finden sich bei C. P. E. Bach, Joseph Haydn, auch Beethoven u. A. nicht selten, — und nur eines der kürzesten Beispiele stehe hier aus Haydn, *)



in dem die beiden hohen Töne beiläufig und parentheſenhaft den Gang der tiefliegenden Melodie unterbrechen, ohne sie zu stören. So viel zur Uebersicht alles dessen, was man in der Musik mit dem Worte Figur bezeichnet. Wird aber die Frage aufgeworfen nach der Bedeutung und Anwendung der Figuren, so kann hier nur sehr allgemein geantwortet werden. Abgesehen von den rhetorisch-musikalischen Figuren, deren Sinn und Bestimmung schon mit dem Namen angedeutet ist, kann man von allen Figuren — wenn man sie sich vorstellt als Hinzufügung, als herzutretend zu den ursprünglichen und Grundtönen einer Composition — sagen: daß sie an ihrer Stelle ein erregteres Leben, größere Beweglichkeit, beiläufig einen höheren Aufschwung, eine zierlichere, innigere oder feinere Verschmelzung der ursprünglichen Hauptmomente hervorbringen, die Starrheit der Grundzüge lösen, die Armuth der Grundlage bannen, oder überdecken. Auf der andern Seite ist nicht zu verkennen, daß dabei oft die sinnige Einfalt und Großheit der Grundmomente verloren, und die bestimmte, treffende Characteristik in eine bedeutungslose Glätte, in ein nichtssagendes, verflatterndes Wesen aufgelöst wird. Daß diese Schätzung der Vortheile und Nachtheile keine blos quantitative bleiben darf, sieht man leicht. Es könnte nicht genugthun, wollte man blos untersuchen, ob und wieviel an einem bestimmten Orte figurirt werden darf, sondern es kommt vielmehr darauf an, welche Figuren in Anwendung kommen sollen, und

*) Adagio der dritten Sonate des ersten Hefts Breitkopf'scher Gesammt-Ausgabe.

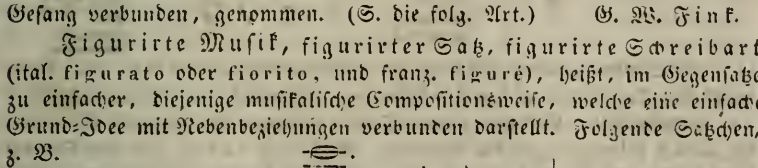
wie? und hierzu müßte das Wesen der verschiedenen Grundformen von Figurirung untersucht werden. Und da nach dem Wesen jeder Kunstschöpfung schon vorauszusehen ist, daß die in einer Composition erscheinenden Figuren nicht etwa später zu einer vorerst einfach aufgefaßten Weise zugethan werden, sondern in und mit dem Ganzen entstehen, und sogleich auch auf die weitere Bildung des Kunstwerks in seinen späteren Theilen, in den anderen Stimmen u. s. w. wesentlich einwirken *): so muß man wohl anerkennen, daß die Lehre von den Figuren nur im Zusammenhange einer vollständigen Kunstlehre befriedigend abgehandelt werden kann. Vgl. den Art. Figurirung. ABM.

Figural-Gesang, cantus figuralis, canto figurato, chant figuré. Als Hucbald im 10ten, und Guido von Arezzo im 11ten Jahrhunderte mit ihrer allerdings noch rohen Diaphonie wenigstens einen unbeholfenen Anfang im Zusammenklange mehrerer Stimmen mit anderen Intervallen als der bloßen Octave in Anregung gebracht hatten, entwickelte sich nach und nach ein schwacher Anklang einer Art des Contrapunktes oder wenigstens jener Discantus, wo die Sänger über eine gegebene Melodie eine andere verziertere nach freier Willkühr baueten, wozu natürlich Töne von verschiedenem Zeitwerthe gehörten. Das gab Veranlassung zur Entwickelung der Gesetze der musikalischen Mensur oder des Mensuralgesanges, der vom eigentlich „tactischen Gesange" noch längere Zeit verschieden genug war. Man maß die Tonzeichen ohne genauen Tact nach ihrer verschiedenen Figur durch fortgesetztes Zählen, dem die Brevis als Tempus zum Grunde gelegt wurde. Vom 12ten Jahrhunderte an, dem für die Geschichte der Musik bis jetzt noch eben so dunkel als wichtigen, bildete sich im Laufe der Zeit die musica mensurabilis bis in das 15te Jahrhundert zu einer scharfsinnigen, für die Ausübung der Tonkunst lange schwerfälligen Theorie aus, bis endlich das Tactische gefunden wurde (s. Tact). Dieser wichtige Mensural-Gesang (s. d.) wurde auch Figural-Gesang genannt von den verschiedenen Figuren der Noten und ihrer untergeordneten verschiedenen Zeitgeltung. Man setzte diesen Figural-Gesang dem Cantus planus entgegen, wie er vorzüglich in der römischen Liturgie gepflegt wurde. Der erste bekannte Förderer und tüchtige Ausbilder dieses im 12ten Jahrhunderte entstandenen Mensural-Gesanges, welcher mit dem Figural-Gesange genau zusammenhängt, war Franco von Cöln (s. d.). Aus dieses Mannes und seiner Nachfolger Schriften ergiebt sich, daß die dem Zeitwerthe nach verschiedenen Notengestalten Figuren genannt wurden, die nach und nach sich vermannigfaltigten, so daß man endlich nur Tonbewegungen schnellerer Art vorzugsweise darunter verstand, mochten sie nun vom Tonsetzer selbst oder vom ausübenden Sänger gegeben worden seyn. Gegen den cantus planus war es also ein vielfach verzierter Gesang. Mattheson nannte daher die Figuren schon Ornamenta musices. Der Begriff wurde von jetzt an bald enger bald weiter genommen, so daß unter Figuren zuweilen auch vorzüglich die Manieren des Gesanges und des Instrumentenspiels verstanden wurden, die gleich Anfangs zum Figural-Gesange des Discantus gehört hatten. Es galt die Regel: Alle Verbrämungen und Figuren sollen

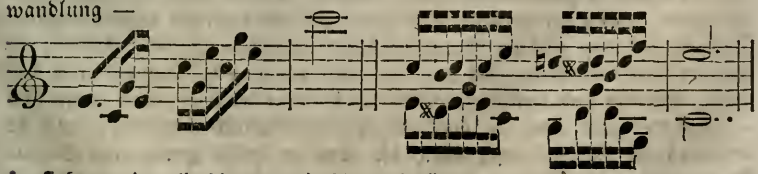
*) Nur zu dessen oberflächlicher Andeutung ist in den Begleitungsformen der obigen Figuralbeispiele gewechselt, und damit stillschweigend ein neuer Fingerzeig auf die unermeßliche Mannigfaltigkeit gegeben worden, in der sich ein einfacher Grundgedanke darstellen kann. Daß dabei nur das Erste Beste nach Willkühr herausgegriffen worden, versteht — und rechtfertigt sich, da die Beispiele selbst keinen künstlerischen Inhalt, folglich keine innere Nothwendigkeit haben

mit großer Behutsamkeit angewendet werden. Man wollte sie um der Lieblichkeit und Deutlichkeit des Gesanges willen nur mäßig angebracht wissen. Durch den zur gegebenen Melodie hinzugefügten, die Melodie ausschmückenden Discantus war natürlich zugleich etwas Harmonisches, gut oder schlecht, gegeben worden. Auch dieses harmonische Element hatte der Mensural-Gesang beachtet und es weiter gefördert, so daß die wachsende Harmonie in unserem Sinne die früheren rohen Versuche weit überflügelte. Man rechnete daher das Harmonische als etwas Nothwendiges zum Figural-Gesange. In welcher Art und nach welchen Gesetzen, sobald sie genau angegeben werden sollen, dieser harmonische Figural-Gesang eingerichtet gewesen seyn mag, gehört noch immer unter die nicht erörterten Gegenstände musikalischer Fortbildung. Eine Art Harmonie im neueren Sinne, mochte sie nun vom Sänger extemporirt oder vom Tonsetzer bestimmt worden seyn, gehörte nothwendig zum Figural-Gesange. Als daher das Wort Contrapunkt (s. d.) allgemeiner geworden war, sprach man auch von einem figurirten Contrapunkte, was oft genug nichts anderes als einen mehrstimmigen Satz bezeichnete, im Gegensatze zu dem einstimmigen Cantus planus. So finden wir es in den erklärenden Beispielen Glarean's in seinem Dodecachord und in anderen. In diesem Sinne gehörte jeder mehrstimmige Gesang unter das Figurale, wenn auch alle Stimmen Noten von einer Zeitgeltung hatten. Davon wichen Andere ab, und forderten schlechthin für den Figural-Gesang Noten verschiedenartiger Geltung in den verschiedenen Stimmen. Dieser Begriff herrschte vereint mit dem ersten bis in das erste Viertel des 17ten Jahrhunderts. Daß aber der zweite Begriff die Oberhand behielt, und daß sich die Figuren selbst immer mehr vermannigfaltigten und die Musik seit dem Herrschen des Tactischen immer ausgeschmückter wurde, ist nicht minder bekannt, als was man unter figurirten Chorälen, figurirten Chören, figurirter Begleitung u. s. w. versteht, worüber wir daher keine Worte zu machen benöthigt sind. Figural-Musik ist dasselbe, nur allgemeiner, auch für Instrumente allein, oder mit Gesang verbunden, genommen. (S. die folg. Art.) G. W. Fink.

Figurirte Musik, figurirter Satz, figurirte Schreibart (ital. figurato oder fiorito, und franz. figuré), heißt, im Gegensatze zu einfacher, diejenige musikalische Compositionsweise, welche eine einfache Grund-Idee mit Nebenbeziehungen verbunden darstellt. Folgende Sätzchen, z. B.

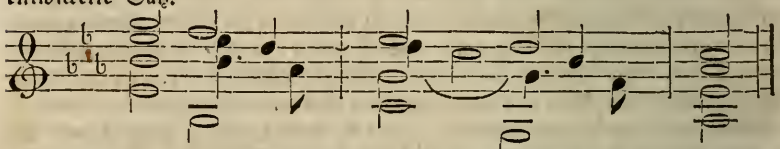


können uns als Beispiele einfacher Abfassung dienen; im ersteren schreitet die Melodie durch die Accordtöne in die Höhe, im andern geht die Melodie, von den nächstliegenden Harmonien und zwar in natürlichster Weise begleitet, diatonisch hinauf. Betrachten wir dieselben Sätze in dieser Verwandlung —

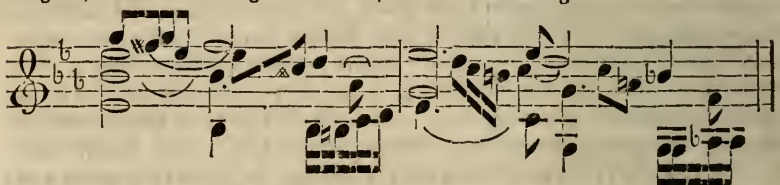


so finden wir allerdings noch die ursprüngliche Idee, aber mit Nebenvorstellungen — und daher Nebentönen verbunden. Der erste Satz steigt

noch im Dreiklange in die Höhe, aber rhythmisch bewegter, tonreicher und unsteter, indem er vor jedem Hinaufschritte noch eine Accordstufe tiefer tritt, und so hin- und her-, im Wesentlichen aber hinaufschreitet. Auch der andere Satz ist tonreicher und beweglicher; beide Stimmen umgeben ihre ursprünglichen Haupttöne mit melodischen und harmonischen Nebentönen, und die zweite wird dabei in eine andere Richtung gezogen. Hiermit ist das Wesentliche der Classification anschaulich gemacht. Man sieht aber sogleich, daß das Gebiet der figurirten Schreibart, dem alle rhythmischen, melodischen, harmonischen Mittel eigen sind, sich unbegränzt ausdehnt, und — wie es in allen geistigen Sphären so häufig der Fall ist — sich von seinem Gegensatze, der einfachen Schreibart, gar nicht absolut trennen läßt. Denn jedem Einfachen läßt sich — bis auf den ersten Ton hinab — ein noch Einfacheres substituiren, und jede entwickeltere Gestalt kann Grundlage einer höheren oder reicheren Entwickelung werden. So liegt dem ersten obigen Satze der Dreiklang, und diesem wieder die Tonika zum Grunde; umgekehrt kann die obige Entwickelung wieder als einfachere Grundlage zu einer neuen dienen, und so fort. So könnte auch dieser harmonisch entwickelte Satz:



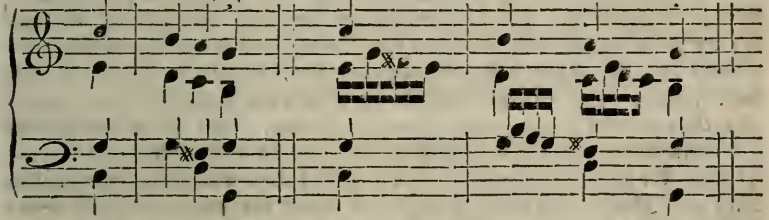
eine Figurirung der ihm zum Grunde liegenden Dreiklänge genannt, oder umgekehrt als Grundlage einer reicheren Entwickelung —



in allen Stimmen, oder einigen, verwendet werden. Es kann aber überhaupt der Kunstlehre an der Constituirung mechanisch, und darum willkührlich vorgespiegelter Gränzen nichts liegen; vielmehr hat sie, dem Gedanken der Kunst folgend, nur die Aufgabe, *Mittelpunkte* für jede Sphäre festzustellen, um die das Schaffen sich in freiem Wellenspiele herumbewegt; mögen auch die äußersten Wellen verschiedener Mittelpunkte sich berühren und schneiden. Und so ließen sich als *Kern* aller figurirten Musik alle Formen festhalten, deren Aufgabe es ist, einen gegebenen Satz in seinem Innern — in einigen oder allen Theilen — reicher zu entfalten. Hierhin gehören namentlich die Formen der eigentlichen Figurirung und die der Variation, als selbstständige Kunstwerke; demnächst ihre Anwendung auf einzelne Sätze in zusammengesetzten Werken, sodann umgekehrt alle Compositionen, welche neben einfacheren Parthien auch figurirte Sätze enthalten. Dies ist bei der größten Mehrzahl aller Instrumentalwerke, so wie, in neuerer Zeit besonders, bei der Mehrzahl der Vocal-Compositionen der Fall. Choräle und weltliche Volkslieder in ihrer ursprünglichen Form sind — auch nur zum Theil — nicht der figurirten Musik angehörig; auch sie berühren ihr Gebiet häufig durch die gern zu Hülfe genommene Begleitung. ABM.

Figurirung, der Name einer Gattung von Kunstformen, welche

darin übereinkommen, daß ein einfacher als Grundlage angenommener Satz in einigen oder allen seinen Stimmen melodisch — damit aber auch rhythmisch und harmonisch reicher ausgeführt, ausgearbeitet wird. Sodann wird auch der Act dieses Ausarbeitens Figuriren oder Figurirung genannt. Bei allen Arten der Figurirung sind folgende Hauptstücke zu betrachten: 1) der Satz, welcher der neuen Schöpfung zur Grundlage dient; 2) die Figur, das eine oder die mehreren mit einander verbundenen, oder mit einander abwechselnden Motive, welche den Stoff, den wesentlichen Inhalt der neuen Bearbeitung abgeben; 3) der Plan der Ausarbeitung selbst. Der erste und dritte Punkt ist es, nach denen sich die Classe des Kunstwerks bestimmt. Wenn es auch nicht am Orte seyn möchte, alle diese Classen hier aufzuzählen, so muß doch zu näherer Erläuterung des Grundbegriffs an einige erinnert werden. Es sind 1) die Variation; 2) das Präludium; 3) die Etüde; 4) die Figurirung des Chorals. Ueber die ersten drei Classen im Allgemeinen, und wiefern sie unter den Begriff der Figurirung fallen (denn dies ist keineswegs bei allen Werken derselben der Fall) geben die besonderen Art. Auskunft. Unter Figurirung des Chorals versteht man die Durcharbeitung der begleitenden Stimmen mit einer oder mehreren vereinten Figuren. Hier



eben wir die erste Zeile eines Chorals bei a. in einfacher Behandlung als den zum Grunde liegenden Satz, bei b. aber in höchst einfacher Weise figurirt. Die Figur, das Motiv der ganzen Arbeit, zeigt sich in den vier Sechszehnteln, mit denen der Alt anhebt; der Plan der Arbeit ist einfach der: diese Figur abwechselnd einer Stimme nach der andern zu übertragen, jeder an dem Orte, wo ihre Lage und Tonfolge es am günstigsten geschehen läßt. Im vorliegenden Falle sind die Punkte, wo eine Stimme eine Stufe hinabsteigt, offenbar die geeignetsten, das einmal gewählte, hinabführende Motiv unverändert einzuführen; eben deswegen erwies der Baß sich weniger geschickt, an der Figurirung eigenen Antheil zu nehmen. Es würde nun von der Wahl des Tonsetzers abhängen, die Arbeit der Figurirung von beiden Mittelstimmen, oder von ihnen und dem Basse bis zu Ende fortsetzen zu lassen. Stellen wir uns nun den oben angefangenen Satz als vollendet vor, so können wir daran das Tonbild der Figurirung, obwohl in einfacher Gestalt, uns anschaulich machen. Es treten in demselben die unveränderte Choralmelodie, der cantus firmus, und die bewegtere Masse der begleitenden Stimmen einander gegenüber; die erhöhte Beweglichkeit der letzteren geht einheitsvoll von Einem Motive aus, und läßt, indem sie die ganze Begleitung in eine einige Masse verwebt, den cantus firmus als den einfacheren, festeren Gegensatz heraustreten; aus der Masse der Begleitung aber stellt sich wieder jede einzelne Stimme zu ihrer Zeit, nämlich wenn eben sie das bewegende Motiv ergreift, hervor, so daß auch jede Begleitungsstimme individualisirter, in bestimmterer Persönlichkeit sich erhebt. Dies können wir als den dürftigen Anfang und

Grundtypus einer Reihe von Formen ansehen, die in mannigfachster, sinnvollster Weise sich eine nach der andern und aus der andern entfalten, und einen unübersehbaren Reichthum von Kunstwerken schon hervorgerufen haben, ohne dem erfinderischen, sich in sie vertiefenden Geiste die Möglichkeit der Erschöpfung — blicken zu lassen. Er wird es verstehen, das Motiv nicht blos in buchstäblicher Wiederholung, wie etwa oben, sondern in allen Arten der Nachahmung (s. d. Art.) zu benutzen, zu vermannigfaltigen, zu steigern; er wird ihm vielleicht andere entgegensetzen, vielleicht einigen Stimmen besondere Motive und Bewegung verleihen; er wird die Stimme nach der Ausführung des Motivs nicht, wie oben geschah, sogleich wieder in die ursprüngliche Bewegungsdürftigkeit zurücksinken lassen, sondern mancherlei Anlaß nehmen, ihren erregteren Gesang auch über die Gränze des Motivs hinaus zu erhalten. Da die figurirenden Stimmen schon als ein Ganzes für sich erscheinen, so wird er ihren Lauf nicht durchweg an den cantus firmus fesseln; sie werden vor seinem Eintritte ein Vorspiel, zwischen seinen Strophen Zwischenspiele, zuletzt ein Nachspiel weben; der cantus firmus aber wird dazu mittelst verlängerter Anfangs- und Schlußtöne oder durch Pausen die Hand bieten. Da ohnehin sein Rhythmus in dem reicher bewegten und massenhaft ausgeprägten der Figurirung oft aufgeht, so wird er sich dem Tacte der letzteren bequemen, unbedenklich seine zweitheilige Ordnung mit der dreitheiligen u. dergl. m. vertauschen, — und (da die Figurirungsmasse sich schon selbstständig und bemerklich genug ausgebildet hat) sich sogar maßige Veränderungen, melodische Zusätze u. dgl. mehr gefallen lassen dürfen; endlich wird er eben sowohl in eine Mittel- oder Unterstimme treten, als in die Oberstimme. Mit diesem wachsenden Formreichthume nähert sich die Figurirung zahlreichen anderen Kunstformen, der Arie, der Fuge, der Fantasie ꝛc., und nimmt mehr oder weniger ihrer Bildung und Idee in sich auf, indem sie sich damit den mannigfaltigsten Vorstellungen und Aufgaben zu glücklichem Gelingen darbietet. Daß diese Form vorzugsweise der Kirche angehört, zeigt schon ihr Ursprung. Zunächst ist sie dem Organisten für Vor- und Nachspiele eine unerschöpfliche Fundgrube von Ideen und Gebilden, wofern er sich nur in sie vertiefen mag. Dann aber giebt sie sich auch für größere Kirchenmusik, für Chor u. Orchester her. Ganze Reihen von Meisterstücken mannigfaltigster Tendenz und Bildung hat Seb. Bach auch in dieser Form niedergelegt. Von seinen in dieses Fach gehörigen Orgelstücken ist nur ein kleiner Theil bis jetzt bekannt, die übrigen sind in den zu erwartenden Fortsetzungen der bei Breitkopf und Härtel erscheinenden neuen Sammlung zu erwarten. Größere Aufgaben sind in den Kirchenmusiken Bach's gelöst. Die erhabenste Anwendung hat diese Form im Einleitungssatze der Bach'schen Passion nach dem Evangelium Matthäi gefunden. Hier entfaltet sich in höchster, ernstester Kirchenfeier ein Orchester und Chor in einer Klage um den Heiland. Ein zweiter Chor mit einem zweiten Orchester fällt dramatisch lebendig im Tiefsten bewegt mit Fragen um den Betrauerten ein, — und wenn beide Chöre in beseeltester Wechselwirkung gegen einander wallen, erhebt hoch über dem Gedränge angstbeklommener Sterblicher Zion ihre Stimme in dem ewigen Choral „O Lamm Gottes unschuldig!" — Hier treten also zwei Chöre und zwei Orchester, in all' ihrer reichsten Entfaltung, wie zwei begleitende Stimmen gegen und unter den Choral. — So Viel, um die Form anschaulich zu machen, und die Ausdehnung ihrer Anwendbarkeit vom dürftigen mechanischen Anfang bis zur reichsten und tiefsinnigsten Vollendung anzudeuten.

ABM.

Filer un son, eine französische Redensart, heißt wörtlich eigentlich: einen Ton ausspinnen, bedeutet in der Musik aber so viel wie das An- und Abschwellen des Tones. S. daher Schwellton.

Filippini, s. Argentini.

Filpen, Ueberblasen, Uebersetzen, Ueberschlagen, wird von einer Orgelpfeife gesagt, wenn sie nicht den Ton, den sie ihrer Länge nach haben sollte, sondern einen höheren Ton, z. B. die Octave ihres Grundtones, angiebt. Dieser Uebelstand entsteht 1) wenn der Kern der Pfeife zu hoch liegt, 2) wenn der Wind gegen die Höhe des Aufschnittes zu stark, 3) wenn das Oberlabium verbogen ist. Wenn einerseits das Ueberblasen einzelner Pfeifen gleich ein nicht zu duldender Fehler ist, so wird es doch andererseits zu ganzen Stimmen oder wenigstens zur Verstärkung der untersten Octave schwach klingender Stimmen benutzt; soll z. B. Fl. trav. 8′ bis zum Tone C durchgeführt werden, so erhalten die, ihrer Länge und tiefen Tones wegen, zu schwach klingenden Pfeifen eine solche Länge, und einen so engen Aufschnitt, daß sie in der Quinte überschlagen müssen, welcher so erlangte Ton dann der verlangte Grundton ist, z. B. eine Pfeife soll H durch Ueberschlagen in der Quinte angeben, so erhält sie die Länge der Pfeife zu C ꝛc. Durch dieses Ueberschlagen einer Pfeife wird ihr Ton so bedeutend verstärkt, daß selbst Untersatz 32′ in seinen tiefsten Tönen eine erschütternde Kraft erhält. In der Schloßorgel zu Sondershausen soll, wie Gerber es dem Verfasser dieses vor etwa 35—40 Jahren mündlich versicherte, Flaut. trav. 8′ in der Terze überschlagend stehen, und von guter Wirkung seyn.

Filz, um die Mitte des vorigen Jahrhunderts berühmt als Violoncell-Virtuose und Componist für alle gangbaren Instrumente. Besonders waren es seine Claviersachen und seine Sinfonien, welche man sehr liebte. Er starb als erster Violoncellist in der Churfürstlichen Capelle zu Mannheim 1768, noch nicht volle 36 Jahre alt. Der Sage nach soll er sich durch häufiges Essen der Spinnen, von denen er versicherte, daß sie wie Erdbeeren schmeckten, den frühzeitigen Tod zugezogen haben. Gedruckt sind noch mehrere Sinfonien, Clavier- und Violin-Trio's von ihm vorhanden; und in Abschriften findet man hie und da auch noch einige Concerte für Violoncell, Flöte, Hoboe, Clarinette und andere Instrumente von seiner Arbeit, die selbst gegen Ende des vorigen Jahrhunderts noch von den betreffenden Virtuosen ihrer gesangreichen Melodien wegen vielen anderen zeitgemäßen Werken der Art vorgezogen wurden.

Fin, s. Fine.

Final-Cadenz, s. die Art. Cadenz, Finale und Schluß-Cadenz.

Final-Clausel, im weiteren Sinne des Wortes dasselbe, was Tonschluß (s. dies.); in engerer Bedeutung wird dieser Ausdruck gewöhnlich aber auch für Coda oder Final-Cadenz gebraucht (siehe diese Artikel).

Finale. Das italienische Wort Finale bedeutet überhaupt: letzte Handlung, Schluß von Etwas. Daher wird es in der Musik von den Italienern zunächst auch als Name der Schlußnote, der letzten Note eines Tonstücks gebraucht, und da diese meistens die Tonica ist, von den Franzosen auch zur Bezeichnung des Grundtones, der Hauptnote, der Tonica eines Tonstücks. In einer davon abgeleiteten Bedeutung, in welcher das Wort auch längst schon in die deutsche Sprache aufgenommen ist, ver-

steht man darunter den letzten Satz eines, meistens größeren, Musikwerks, z. B. einer Sinfonie, Oper u. dergl. Bei kleineren Instrumentalstücken, namentlich solchen, die für's Concert bestimmt sind, wie z. B. Variationen, Rondo's u. dergl., denen ebenfalls nicht selten ein Finale angehängt wird, ist dieses gewöhnlich nichts anderes als ein Coda (s. dies.), in derselben Art, demselben Character und zu demselben Zwecke verfaßt — die Schlußcadenz treibt ihr Wesen darin. Eine andere, wenn auch ähnliche, Form und dem Kunstzwecke mehr entsprechende Gestalt hat es in genannten größeren Musikwerken, und namentlich in der Oper. In reinen Instrumentalstücken dieser Art, Sinfonien, Parthieen, Quartetten, Quintetten ꝛc., die natürlich immer aus mehreren einzelnen Abtheilungen oder Reprisen bestehen müssen, wenn sie ein Finale haben sollen (eine Ouverture oder dergl. kann nie mit einem Finale als besonderem Satze schließen), trägt es gemeiniglich den Character der Munterkeit, der immer mehr bis zum höchsten Lebensgrade zunehmenden Leidenschaftlichkeit an sich, die nun aber in den verschiedensten Situationen sich äußern, das Gefühl des Scherzes oder Ernstes, der Freude oder Trauer zu ihrem Gegenstande haben kann, und verlangt daher einen lebhaften, eben so leidenschaftlichen Vortrag in hierauf gegründetem raschen und in der Regel immer rascher werdendem Tempo. Jene Verschiedenheit der Situation hat bewirkt, daß man hier, in reinen Instrumentalmusiken, den Finale's auch eigene, ihren Character gleich von vorn herein bezeichnende, Namen giebt, und Rondo's, Scherzo's u. dergl. an ihrer Stelle gefunden werden, die gleichwohl aber in so weit nicht von dem ersten Grundcharacter der Finale's abweichen dürfen, daß sie sich in ihrer Darstellungsweise eng an die künstlerische Idee, den Ausdruck des Gesammtwerks anreihen, und je näher ihrem Schlusse alles vorher schon dagewesene Einzelne noch einmal in concentrirter Kraft, in ganzer Gestalt und Form auffassen und so durch die Hinstellung des früher in allen seinen Einzelnheiten zur Anschauung gleichsam gebrachten Gegenstandes in seiner Combination auch einen Totaleindruck des Ganzen bewirken, der — wenn wir uns so ausdrücken dürfen — je nach der Zahl der früheren Einzelnheiten nun eigentlich auch um eben so Viel mächtiger, tiefer, bleibender und wirksamer seyn — das bereits erregte Gefühl des Hörers bis auf den möglich höchsten Grad steigern, sein ganzes Innere bis in die kleinsten Räume gleichsam erfüllen muß. Dies haben denn auch die Finale's in den Opern, wo jeder Act sein eigenes Finale zu haben pflegt, mit allen übrigen gemein: sie verfolgen keinen andern Zweck; nur in der Art und Weise, wie sie diesen erreichen, in der Wahl der Mittel dazu, unterscheiden sie sich öfters von jenen. Während Kürze der Gedanken, Fülle und Kühnheit der Harmonien, ein Strömen der Melodien ꝛc., die alle in den vorher weiter und vollständig ausgeführten Sätzen ihre passendsten Motive finden, eben deshalb aber auch nur auf ein einziges vorherrschendes Gefühl, einen einzigen Hauptgegenstand und eine, wenn nicht ganz gleichartige, so doch sehr nah verwandte Situation sich beschränken, dort zu solcher Erzielung hinreichen, treten hier, in den Finale's der Opern, aus Veranlassung der darzustellenden oder zu begleitenden dramatischen Handlung meist mehrere vielstimmige Sätze von verschiedenem Character, und daher auch nicht selten von verschiedener Tonart und Bewegung zusammen, bei denen die Handlung fortrückt, ohne — wie dies indessen vergleichungsweise auch sonst überall der Fall ist — durch den Ausdruck der darin enthaltenen Empfindungen aufgehalten zu werden. Die genaue Zergliederung eines Beispiels würde uns hiebei am

verständlichsten machen; doch fehlt dazu der Raum, und wir begnügen uns daher, statt dessen nur an das erste Finale aus Mozart's „Don Juan", dies Meisterstück seiner Art, zu erinnern: welche Verschiedenheit der Charactere herrscht darin? wie mancherlei und verschieden sind die Handlungen, die darin vorkommen? wie höchst ungleichartig die Gefühle der darin handelnden Personen? — und Alles mußte der Componist in seine eine Musik zusammenfassen, und in Rücksicht auf den Zweck und die innere und äußere Natur dieses Theils seines großen Werks nicht allein ohne die dramatische Handlung aufzuhalten (was bei Arien und dergleichen einzelnen Stücken wohl geschehen darf), sondern vielmehr so, daß dieselbe noch dadurch gefördert ward. Daher das verschiedene Tempo, der an einer Stelle sogar widerstrebende Rhythmus, der Wechsel der Tonarten, der Melodien ꝛc. darin, und kaum ein Anklang an etwas vorher schon Dagewesenes! — Kein Wunder demnach, daß die Operncomponisten ihre höchste Kraft gewöhnlich bis auf diesen Theil ihres Werkes aufsparen, — das Finale für die schwierigste aller ihrer Aufgaben erklären; und gewiß auch ist es eins der schönsten Zeichen ihres großen künstlerischen Talents, ihres Genies und unerschöpflichen Reichthums in der musikalischen Erfindung, wenn sie, nachdem sie in den einzeln vorangegangenen Monologen, Dialogen ꝛc. — ohne in den concertirenden Styl auszuarten — schon Vortreffliches schafften, wenn sie dann auch hier noch, in den Finale's, eine energische Kraft entwickeln. — Wenn vorhin gesagt wurde, daß in den Opern jeder einzelne Act sein eigenes Finale zu haben pflege, so schlossen wir damit zugleich die strenge Nothwendigkeit eines solchen Verhältnisses aus. In der Regel ist es der Fall, und zwar so lange schon, als die Oper (s. dies.) ihre jetzige Gestalt hat; aber es giebt auch Ausnahmen davon, und wenn unter Anderen selbst Mozart im ersten Acte seines „Figaro" eine solche machte, so dürfen wir hier wohl einer weiteren Auseinandersetzung uns enthalten, wann und wie dieselben eintreten können. Der letzte Act einer Oper muß übrigens jetzt immer mit einem Finale ausgehen. — Dies führt endlich noch auf eine Verschiedenheit in der Behandlung solcher Schlußsätze in dem Falle, wenn die Oper aus mehreren Acten besteht, und ein jeder derselben mit einem Finale schließt. Das erste, oder bei einer dreiactigen Oper auch das zweite F. muß alsdann das ausgeführteste seyn, weil in ihm die dramatische Handlung gewöhnlich den höchsten Grad der Verwickelung erreicht, und bei dem immerhin statt habenden Schlusse eines Theils, und zwar Haupttheils, derselben doch noch Scenen hinzutreten, und einzelne — unvorbereitete oder vorbereitete — Begebenheiten vorfallen, die die Erwartung des Schauers noch steigern und eine vollkommene Lösung des Knotens nöthig machen, welche aber erst im letzten Finale eintritt, das dem zu Folge dann auch, und nicht minder in Rücksicht auf den oben beschriebenen Hauptcharacter eines jeden Schlußsatzes (hier ist dies eigentlich der wirklich letzte Satz), alle früheren an energischer Kürze, hinreißender Kraft und bezauberndem Glanze übertreffen muß. — In Betreff der Geschichte der Finale's in den Opern haben wir hier nur zu bemerken, daß in der komischen Oper Logroscino zwar schon 1750 den ersten Versuch machte, den lyrischen Scenen durch die verschiedenartige dramatische Behandlung der Stimmen Interesse zu verleihen, Piccini aber erst in seiner „Cecchina" die eigentlich vielstimmigen Musikstücke einführte, und ihnen bei ihrer Vervollkommnung eine solche Bedeutung zu geben wußte, daß endlich das Finale als Schluß eines Actes zum Bedürfniß wurde. Das Weitere darüber enthält der Artikel Oper. — Vollkommen tropisch endlich gebrauchen die Italiener das Wort Finale

auch als Name des starken senkrechten Linienpaars, mit welchem der Schluß eines Musikstücks bemerkt wird, oder welches Zeichens sie sich eben dazu bedienen, — des Endzeichens, Finalzeichens.

Finalis, s. Accentus ecclesiastici.

Finalzeichen, s. Bogen (als Schriftzeichen) und Schlußzeichen.

Finazzi, Filippo, Sänger (Castrat) und Componist, wurde geboren zu Bergamo 1710, u. schon 1728 als Mitglied der italienischen Operngesellschaft zu Breslau auch in Deutschland rühmlichst bekannt. Nach der Zeit sang er auf den Theatern zu Modena, wo er sich so Viel erwarb, daß er 1748 sich zu Jersbeck bei Hamburg ein Landgut kaufen und hier seine noch übrige Lebenszeit in Ruhe zubringen konnte. Die Vortrefflichkeit seines Characters und die Vielseitigkeit seiner Kenntnisse erwarben ihm dort in der ganzen Umgegend viele angesehene Freunde; namentlich war es der Geheimerath von Ahlefeld und der Dichter Hagedorn, mit denen er den vertrautesten Umgang pflegte, und auf deren Anregung er sich jetzt auch zu seiner Unterhaltung mit der Composition beschäftigte. Die große Oper „Themistocle", das Intermezzo „La pace campestre", mehrere Gelegenheits-Cantaten und 4stimmige Sinfonien, welche er in Hamburg zur Aufführung brachte, sind vollgültige Zeugen seines großen Talents und seiner gründlichsten Bildung. 1758 hatte er das Unglück, beide Beine zu brechen; die Wittwe eines Schmieds ward in diesem hülflosen Zustande seine treueste und zärtlichste Pflegerin. Aus Dankbarkeit für die geleisteten Dienste heirathete er dieselbe nach seiner Genesung, und schenkte ihr, im Falle seines früheren Todes, testamentarisch alle seine Güter, welche dieselbe dann, als er am 21sten April 1776 starb, in Besitz nahm, und hauptsächlich zur Unterstützung der Armen verwandte.

Finck, Heinrich, lebte in der zweiten Hälfte des 15ten und der ersten des 16ten Jahrhunderts, Oheim des Folgenden, war Capellmeister der beiden Könige von Polen, Joh. Albrecht's (1492) und Alexander's (1501 bis 1506). Der Scherz Alexanders: „Wenn ich meinen Finken in's Gebäuerlein setze, singt er mir das ganze Jahr und kostet kaum einen Ducaten" — war aber nichts als ein leichter Scherz, woraus mit Unrecht geschlossen wurde, daß F's Kunst bei diesem Könige übel angebracht gewesen sey. Im Gegentheil war Alexander fast zu freigebig, und wird selbst von Herrmann Finck überaus gerühmt, wie sein Oheim als Künstler. In Salblinger's Concentus 5, 6, et 8 voc. (Augsburg 1545) steht eine Probe seiner Compositionsart, die man mit dem Urtheile seines Verwandten im folgenden Artikel zusammenhalten mag. Ein vierstimmiges Veni redemptor gentium von ihm befindet sich in: Sacrorum Hymnorum liber primus, centum et triginta quatuor hymnos continens etc. Viteberg. apud G. Rhaw. 1542. Der Styl dieses kurzen Gesanges ist nicht härter, als der Styl jener Zeit unter den Geübten, wohl aber in seiner Einfachheit weniger verkünstelt und verschlungen, so daß die Accorde schärfer neben einander gestellt erscheinen, mehr durch die Reihenfolge der Zusammenstellung und daher massenhafter wirken, als es durch künstlicher verschlungene Accordfolgen geschieht und geschehen kann. Man sehe aber lieber die Composition selbst (siehe Notenbeilage Nr. III.). Die Zwickauer Bibliothek bewahrt eine Sammlung von 55 Liedern für eine Singstimme, die meisten von ihm unter dem Titel „Schöne auserlesene Lieder des hochberümpten Heinrici Finckens, sammt anderen newen Liedern von den Fürnemsten dieser Kunst gesetzt;

lustig zu singen vnd auf die Instrument dienlich" (um 1550 gedruckt). Schreiber dieses war selbst am Orte, um dieses Werk und andere bedeutende, die dort aufbewahrt werden sollen, nachzusehen und eine genaue Beschreibung davon zu liefern; habe aber leider nichts gefunden, weil das Vorzüglichste verliehen und das Uebrige nicht gehörig zusammen zu bringen war. Es soll von dem neuen Vorstande dieser Bibliothek die von der früheren Verwaltung in diesem Theile vernachlässigte Ordnung wieder hergestellt werden.

Finck, Hermann, Neffe des vorigen, Birnensis, wie er sich selbst nannte, folgte als Capellmeister seinem Oheim unter dem polnischen Könige Sigismund I. (seit 1506), auch August I. genannt. 1501 war er also noch nicht polnischer Capellm., obschon Forkel dieses Jahr angiebt. In welchem Jahre er aber unter Sigismund's I. Regierung angestellt wurde, ist bisher noch nicht zu ermitteln gewesen. Nach 1506 muß es durchaus gewesen seyn, was sich aus Vergleichung der wenigen Nachrichten von Heinrich und Hermann Finck deutlich ergiebt. Hermann F. lebte aber gegen 1557 wieder in Wittenberg. Dort war 1556 sein Werk gedruckt worden: „Practica Musica, exempla variorum signorum, proportionum et canonum, judicium de tonis, ac quaedam de arte suaviter et artificiose cantandi continens" (4). Manche setzen das Druckjahr dieser Schrift 1536, schreiben auch wohl die Verfassung des Buches dem Heinrich Finck zu, was sich schon hinlänglich aus den bekannt gebliebenen Bruchstücken des Buches selbst widerlegt, worin der ältere F. gerühmt und beurtheilt wird. Auch Mattheson's kurze Erwähnungen sind gegen eine solche Annahme. Mattheson kannte das Werk, wie man aus seiner Bemerkung im „vollkommenen Capellmeister" S. 110 ersieht. Nach ihm muß das Buch wenigstens aus 5 großen Abschnitten oder Büchern bestanden haben, deren 5tes „de arte eleganter et suaviter cantandi" handelte. Jetzt gehört es unter die äußerst seltenen, weshalb denn wenigstens die von Walther daraus aufbewahrte, schon von Gerber (in seinem alten Tonkünstler-Lexicon) und Forkel (in seiner Literatur) mitgetheilte Stelle, welche wir hier aus Mangel an Raum übergehen, dort a. a. O. aber von den der lat. Sprache Kundigen nachgelesen werden mag. Ist nun auch leider die am Schlusse darin enthaltene Zusage nicht in Erfüllung gegangen, so sind wir doch dem kunsterfahrenen, theoretisch und practisch ausgezeichneten Manne, der uns auch noch wegen der Composition des Chorals „Was mein Gott will, das g'scheh allzeit" merkwürdig ist (1558), schon für diese Mittheilungen großen Dank schuldig. Namentlich erfahren wir aus seiner Angabe, daß die neue Kunst der Musik, wie sie zu Ockenheims Zeiten in den Niederlanden blühete, schon damals in Deutschland hinlänglich geübt wurde, also zu einer Zeit, wo sie noch nicht nach Italien gekommen war, wohin sie erst durch Josquin (s. dies.) gebracht wurde. G. W. Fink.

Fine (ital.) oder Fin (franz.) — das Ende, der Schluß. Man setzt dieses Wort gewöhnlich zu Ende eines Tonstücks, um damit den völligen Schluß desselben zu bezeichnen. Nothwendig ist dies beim Da Capo oder dal Segno (s. dies.), wo der Schluß nicht mit dem figürlichen Ausgange der Notenstimme zusammentrifft, sondern in Mitten einer solchen Stimme statt hat. Das Final- oder Schlußzeichen (s. dies.), welches meistens noch dabei steht, reicht hier in sofern nicht immer allein aus, als es zu große Aehnlichkeit mit der Fermate (s. dies.) hat, und an manchen Stellen gar leicht mit dieser verwechselt werden könnte. In jedem anderen Falle, wenn mit dem Ende der Notenstimme auch der Schluß des ganzen Tonstücks zusammentrifft, ist es nur eine überflüssige Gewohnheit, noch das Wort Fine hinzuzusetzen.

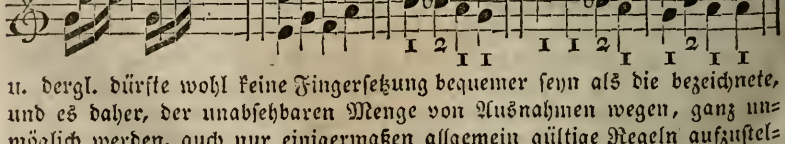
Fingal, Fin Mac Coul oder Fionghal. Wie in der Zeit der Barden der Held oft zugleich ein gefeierter Sänger war, so erscheint auch Fingal als solcher. Er war der Vater des schottischen Barden Ossian, und ist durch dessen Gesänge so berühmt geworden, wie einst Achill durch Homer. Um die Mitte des 3ten Jahrhunderts Fürst einer Provinz des alten Caledoniens, Morven (Morbhein) genannt, waren Jagd und kriegerische Unternehmungen seine Hauptbeschäftigung. Doch liegt die Geschichte seines Lebens noch in tiefem Dunkel, und gehört auch nicht weiter hieher. Er starb 283. Sein Character war allen Sagen nach der edelste, den je ein Dichter geschildert hat; sein Ruhm ist überall verbreitet, bei Künstlern und Kriegern, und besonders durch die zwei übrig gebliebenen epischen Gedichte Ossians, auf den er die Harfe vererbte, „Fingal" und „Temora" verherrlicht worden.

Finger, Gottfried, in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts zu Ollmütz in Mähren geboren, lebte in seiner Jugend in England, kam dann als Cammermusikus nach Breslau, wurde darauf Churpfälzischer und endlich 1717 Fürstl. Anhaltischer Capellmeister. Er genoß den Ruf eines ausgezeichneten Virtuosen auf dem Claviere und Componisten. Wir besitzen von ihm mehrere Hefte Sonaten für Clavier mit Violin- und anderer Begleitung; dann mehrere dergleichen für Flöte, ferner für Violine, und viele andere, meistentheils bei Roger in London gestochene, Sachen, die seinen großen Ruf in dieser Art bethätigen. 1706 componirte er zur Feier der im December d. J. vollzogenen Vermählung des damaligen Kronprinzen von Preußen, nachherigen Königs Friedrich Wilhelm I., die Opern „Sieg der Schönheit über die Helden" und „Roxane", an denen auch der Churpfälzische Capellmeister August Reichardt Streicher und Volumier mitarbeiteten. Wie Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon bemerkt, wurde er in der letzten Zeit seines Lebens auch zum Churpfälzischen Cammerrath ernannt. Der Sage nach gab seine Frau, ebenfalls eine geschickte Clavierspielerin, die erste Idee zum Giroplasten oder Handbildner (s. dies.).

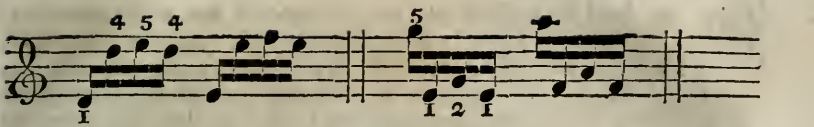
Fingersetzung. Was man im Allgemeinen unter dem Ausdrucke Fingersetzung versteht, ihre Eintheilung ꝛc., enthält der Hauptartikel Applicatur. Hier haben wir dieselbe speciell als die Applicatur auf Clavierinstrumenten zu betrachten, in Beziehung auf welche der Ausdruck Fingersetzung auch insbesondere gebraucht wird. — Ohne eine gute Fingersetzung kann niemals ein auch nur mittelmäßiger Grad von Fertigkeit im Clavierspiele erreicht werden; sie macht daher einen sehr wichtigen Theil des Unterrichts aus, und erfordert sowohl von Seiten des Lehrers als des Schülers viele Aufmerksamkeit, zumal jetzt, wo das Clavierspiel ganz allgemein eine solche Ausbildung und Erweiterung erlangt hat, daß fast kein Tonstück mehr entsteht, welches nicht gerade in der F. einige Schwierigkeiten darbietet. Regeln dafür aufzustellen haben einige Theoretiker wohl schon als ein überflüssiges und auch in seinem besten Gelingen doch noch höchst unzureichendes Werk erklärt, indem sie behaupten, daß es nicht möglich sey, für alle möglich vorkommenden und denkbaren Fälle eine Regel zu geben, und daß demnach die Zahl der Ausnahmen die der Regeln weit überschreiten müsse. Nur den einen Grundsatz, daß die bequemste Fingersetzung immer die beste sey, wollen sie als überall gültig anerkennen. Allein gerade in Beziehung hierauf, auf die bequemere Ausführung, unter der zumal hier keine eingebildete oder aus einer gleichsam verjährten Gewohnheit entstandene, sondern eine auf die Natur der Sache gegründete gemeint seyn darf, haben sich die Regeln der F. gebildet; und die Erfah-

rung lehrt, daß ohne sie noch niemals ein Schüler im Stande war, ohne fremde Hülfe eine richtige u. zugleich schöne F. sich zu bilden: treue, erfahrene Rathgeber stehen sie ihm überall zur Seite, auch selbst da, wo das Einzelne noch aus dem Allgemeinen abgeleitet, gefolgert werden muß. Theilen wir daher auch hier solche Regeln mit, in ihren allgemeinen Grundzügen wenigstens und so weit sie durch die Erfahrung und Befolgung der anerkannt größten und gründlichsten Clavier-Virtuosen sanctionirt worden sind. Man theilt dieselben gewöhnlich ein in allgemeine und specielle. I. Allgemeine Regeln. 1) Der Daumen u. kleine Finger dürfen niemals auf eine Obertaste gesetzt werden, außer es läßt sich die vorgeschriebene Stelle gar nicht anders spielen, wie z. B. bei Sprüngen, weiten Spannungen u. dgl. 2) Ohne Noth dürfen zwei unmittelbar auf einander folgende Tasten nicht mit ein und demselben Finger angeschlagen werden, weil sonst eine unangenehme Unterbrechung des Klanges entsteht, es sey denn, daß die Töne wirklich scharf abgestoßen werden sollen, daß sich Pausen dazwischen befinden, oder daß bei weiten Griffen auf eine Obertaste eine Untertaste folgt, die um ihrer Lage willen mit keinem anderen Finger gespielt werden kann (s. Abgleiten). — 3) Bei Läufen oder dergleichen, zu deren Ausführung im Grunde mehr als 5 Finger erforderlich seyn würden, ersetzt man diesen Mangel durch Unter- und Ueberschlagen oder, wie Einige es nennen, Unter- und Uebersetzen. Unterschlagen darf nur der Daumen, und zwar nur unter den 2ten, 3ten und 4ten Finger; und daher dürfen umgekehrt auch nur diese 3 Finger über den Daumen (über keinen anderen Finger) überschlagen. Bei Läufen, in welchen Obertasten vorkommen, ist es am bequemsten, entweder unmittelbar vor oder nach einer Obertaste unterzuschlagen, u. so umgekehrt wieder wo möglich beim Eintritte einer Obertaste überzuschlagen. — 4) Gewöhnlich gebraucht man die Finger der Reihenfolge nach; bei Stellen, wo dies nicht möglich ist, oder wo dadurch die Ausführung mehr erschwert als erleichtert werden würde, hilft man sich entweder durch das sogenannte Uebergehen, Einsetzen, Absetzen und Ablösen oder Wechseln der Finger. Alle diese Spielmanieren sind unter ihren besonderen Artikeln erklärt. — 5) Bei Sprüngen läßt man so viele Finger ungebraucht, als Stufen übersprungen werden; greift eine Terz (gebrochen oder ungebrochen) also mit zwei Fingern, zwischen welchen noch ein anderer ungebrauchter liegt, eine Quarte mit 1—4 oder 2—5 ꝛc. Da die Hand indeß nur 5 Finger hat, so können alle Intervalle, die mehr als eine Quinte betragen, natürlich auch nur mit dem 1sten und 5ten Finger gegriffen werden (diese Regel erleidet die meisten Ausnahmen, s. unten). — 6) Bei der mehrmaligen Aufeinanderfolge ein und desselben Tones bedient man sich des Abwechselns der Finger (s. Einsetzen), weil das öftere Anschlagen einer Taste mit ein und demselben Finger, außer manchen anderen nachtheiligen Folgen, sehr bald ermüden würde, und weil der Ton sich auf jene Weise viel deutlicher und schneller wiederholen läßt. — 7) Zuweilen erfordert es die Tonfolge (am häufigsten bei Sprüngen), daß auf ein und derselben Taste der erst gebrauchte Finger durch einen anderen abgelöst wird, um entweder ihn selbst zum Anschlage einer anderen Taste zu verwenden, oder wenigstens der Hand eine solche Lage zu geben, die nothwendig ist, um das Folgende bequem und deutlich spielen zu können. Es ist diese Art der Fingersetzung eigentlich nichts anderes als ein Einsetzen, nur geschieht dies hier so, daß durch das Aufsetzen des zweiten Fingers auf die schon angeschlagene Taste der Ton nicht noch einmal gehört wird. — II. Specielle Regeln. Diese beziehen sich auf die möglich vorkommen-

den Tonfolgen insbesondere. 1) Fingersetzung bei einstimmigen Sätzen. Hier gelten eben die allgemeinen Grundsätze, welche oben unter 1 bis 7 aufgeführt worden sind. Besondere Fälle, wie sie in der Praxis vorkommen, anzuziehen, und namentlich die verschiedene Applicatur der 24 Tonarten vorzuzeichnen, ist Sache der ausführlichen Lehrbücher. Nur in Betreff der chromatischen Leitern haben wir zu bemerken, daß dieselben am schicklichsten mit dem 1sten (auf der Untertaste) und dem 2ten (auf der Obertaste) Finger vorgetragen werden. Der Gebrauch des 1sten und 3ten Fingers dabei, welchen einige Lehrer vorschreiben, erscheint uns weniger bequem und zugleich gut aussehend. — 2) F. bei zweistimmigen Sätzen (s. oben 4). Der Einklang wird immer nur mit einem Finger gegriffen, wenn nämlich ein sogenannter Einklang in 2 Stimmen vorkommt, die nur für eine Hand bestimmt sind ( ), und mit demselben seine ganze Zeitdauer festgehalten. Treffen aber zwei Stimmen nicht zugleich, sondern nach einander im Einklange zusammen ( ), so muß der bereits auf der Taste stehende Finger aufgehoben und noch einmal anschlagend aufgesetzt (oder abgelöst) werden, wenn gleich die Geltung der ersten Note noch nicht vorüber ist. — Secunden (gebrochen oder ungebrochen) werden immer mit den zwei neben einander liegenden Fingern gegriffen. Bei einer langen Reihenfolge von Secunden bedient man sich gewöhnlich durchgehends derselben Finger, und am häufigsten zwar des 2ten und 3ten, seltener des Daumens und 2ten, und noch seltener des 4ten und 5ten Fingers, wobei es denn im 2ten Falle auch vorkommen kann, daß der Daumen auf eine Obertaste gesetzt werden muß. — Terzen werden gespielt, wie oben unter 4 bemerkt wurde. Kommen in sogenannten Terzenläufen (progressiv) keine Obertasten vor, so darf man sich zum Vortrage derselben durchgehends des 2ten und 4ten, oder des 1sten und 3ten (niemals des 3ten und 5ten) Fingers bedienen, was bei schneller Folge sogar nothwendig wird; so bald aber Obertasten darin vorkommen, muß mit den Fingern gewechselt werden, damit der Daumen und kleine Finger (außer in Nothfällen, wie solche z. B. in Tonstücken aus Fis-Dur wohl vorkommen können) nicht auf dieselben zu stehen kommen; ebenso bei Absätzen oder Wiederholungen (regressiver Folge) von Terzen. Der Wechsel selbst wird bedingt durch die größtmöglichste Bequemlichkeit des Vortrags. — Quarten, Quinten, Sexten ꝛc. werden gewöhnlich mit dem 1sten und 4ten (auch wohl 1sten und 3ten), 1sten und 5ten, 2ten und 5ten ꝛc. Finger gespielt, sie mögen nun zusammenklingend oder zergliedert vorkommen; bei Stellen aber, wie



u. dergl. dürfte wohl keine Fingersetzung bequemer seyn als die bezeichnete, und es daher, der unabsehbaren Menge von Ausnahmen wegen, ganz unmöglich werden, auch nur einigermaßen allgemein gültige Regeln aufzustellen. Das gesunde Urtheil des Spielers muß und wird da am besten entscheiden, welche Fingersetzung er zu wählen und anzuordnen hat. Läufe freilich von Sexten, Septimen ꝛc., in welchen keine Obertasten vorkommen, spielt man durchgehends mit dem 1sten und 5ten Finger; und so auch Octaven und was darüber hinausgeht, es mögen nun Obertasten vorkommen oder nicht, außer es wären Stellen wie diese



wo der Sprung nöthigt, auch die Octave sogar — wenigstens dem Anscheine nach — mit dem 1sten und 2ten Finger zu greifen. — 3) Ließen schon die 2stimmigen Sätze in letzter Gestalt nicht zu, bestimmte Regeln für die bei ihnen anzuwendende Fingersetzung aufzustellen, so kann dies noch weniger bei den 3-, 4- und mehrstimmigen Griffen geschehen. Höchstens bei dem dreistimmigen Griffe im Umfange einer Quarte läßt sich annehmen, daß derselbe in Folge der 2stimmigen Quarten entweder mit $\frac{4}{2}$ oder $\frac{4}{3}$ oder $\frac{5}{2}$ oder $\frac{5}{3}$ gespielt wird; doch können auch dabei mancherlei Ausnahmen vorkommen, die von Umständen bestimmt werden. Fünfstimmige Griffe kommen selten vor, und bei den 4stimmigen ist hauptsächlich nur darauf genau zu achten, welcher Finger jedesmal am schicklichsten unbenützt bleibt, was sich theils aus dem unmittelbar Vorhergehenden, theils aus dem unmittelbar Nachfolgenden leicht entnehmen läßt. Beispiele anzuführen, würde uns zu weitläuftig werden lassen, um so mehr, als es Stellen giebt, wobei schlechterdings nur eine gute Fingersetzung möglich ist, und wieder andere, die sich auf die verschiedenste Art und Weise und immer gleich richtig und gut ausführen lassen. Verweisen wir daher statt alles Weiteren lieber auf diejenigen Lehrbücher, in welchen dieser Gegenstand so ausführlich als möglich und nöthig, und zugleich am gründlichsten abgehandelt ist: Türk, Clavierschule (Leipzig und Halle bei Schwickert und Hemmerde) pag. 151 bis 215; Heinroth, kurze Anleitung das Clavier oder Pianoforte spielen zu lehren (Göttingen bei Vandenhoek u. Ruprecht); die Pianoforteschule des Pariser Conservatoriums (von Kalkbrenner u. A.); und dann auch, als treffliche Beispiele, die Etuden von Al. Schmitt, Clementi und Cramer. — Neuerer Zeit nennen einige Clavierlehrer die Fingersetzung auch die Ansetzung der Finger; aus welchem Grunde aber wissen wir uns nicht zu erklären, denn der Finger wird wohl auf, nicht aber an die Taste gesetzt.

Fink, Gottfr. Wilhelm. Die jetzige Stellung dieses Mannes als Redacteur der „Leipziger Allgemeinen musikalischen Zeitung", als welcher er einen großen, wenn nicht den größten Theil der musikal. Critik beherrscht, macht es nothwendig, seine Lebens- und Bildungsgeschichte hier so ausführlich als nur immer möglich zu geben, selbst abgesehen davon, daß dieselbe zugleich das beste, hellste Licht wirft auf seine Stimme als Critiker, und auf die Gründung seines Berufs zum musikalischen Schriftsteller, Dichter und Componisten, als welcher er — überaus thätig — wohl weltbekannt genannt werden darf. Er wurde geboren den 7ten März 1783 in Stadt-Sulza an der Ilm, und im Clavier- und Orgelspiele unterrichtet von dem dortigen, nun verstorbenen, Cantor Greßler, dem ersten Triospieler und Improvisator seiner Zeit. Eine ausgezeichnete Sopranstimme und gutes Treffen vom Blatte erwarben ihm die Concertistenstelle im Chore der damaligen Stadtschule zu Naumburg, wo er dem ehrwürdigen Rector Fürstenhaupt in den Studien das Meiste verdankt, so wie dem dort privatisirenden und ausgezeichneten Declamator Mag. Schocher, der aus freiem Antriebe ihn in seiner Kunst mit Liebe und Sorgfalt unterwies. Neigung zur Dichtkunst meldete sich früh bei ihm; auch lateinische Dichtungsversuche fanden Antheil. Mit der Dichtkunst entwickelte sich die Liebe zur Compo-

sition, die durch seine Stellung, als Präcentor in der Kirche und Chorpräfect, noch gehoben wurde. Daher setzte er schon damals Lieder, Chorarien, Motetten und sogar ganze Kirchenstücke mit Orchester, die wohl aufgenommen wurden. 1804 bezog er die Universität zu Leipzig, widmete sich der Theologie, mit welcher er jedoch Ton- und Dichtkunst eng verbunden anzusehen gewohnt blieb, und setzte seine Studien fort bis Ostern 1809, öfter angestrengter als rathsam. Früher als er zu predigen versuchte, hatte er sich als Componist und Liederdichter in's Oeffentliche gewagt, zunächst mit einem Rondo für Pianoforte und Violine; dann mit einzelnen komischen Liedern, die den Worten und Tönen nach von ihm ausgingen als: „Annamarthe zu Greten" (thüringisch), „Hans und Liesel" (thüring.), „die neumodische Mütze", „Kaffelied", „das Schnirkel- u. Schniepellied", „die Nußknacker" (Romanze) — sämmtlich bei Hofmeister in Leipzig einzeln erschienen; und hierauf: 4 Weinlieder, mehrstimmig, mit Begleitung des Pianoforte (gedruckt etwa 1806). Die Zeitverhältnisse unsers gesammten Vaterlandes waren so drückend, daß Erheiterndes und Religiöses gleich nothwendig wurde; Beides suchte er zu geben in seinen „Volksliedern" und „häuslichen Andachten", welche die größte Theilnahme erfuhren. Das erste Heft der „Volkslieder" erschien 1810 bei Kühnel; ihm folgten sechs Sammlungen ebendaselbst. Das erste Heft der „häuslichen Andachten" in christlichen mehrstimmigen Liedern kam 1811 heraus; ihm folgte noch das zweite und dritte Heft. Man vergleiche darüber die Urtheile der Leipziger allg. musikal. Zeitung 1811 S. 176 und 609, 1812 S. 564 u. s. w. Sein vierstimmiger Gesang ohne Begleitung „der Mondschein" war so beliebt, daß er gleich nach seinem Erscheinen damals häufig nachgedruckt wurde. — Das nicht seltene Anhören guter Musikwerke, der freundschaftliche Umgang mit den tüchtigsten Musikern und kunstfertigsten Dilettanten der Stadt, eigene Theilnahme an vielen Aufführungen, und häufige Aufforderungen, namentlich für häusliche Compositionen, munterten ihn zu den verschiedenartigsten Leistungen auf, und bei der ihm angeborenen Liebe zur Kunst und zur Geschichte alles menschlich Wichtigen gab er sich mit Fleiß dem Studium der besten theoretischen Werke und den Forschungen für alte Musik hin, so weit das Hauptfach der Theologie es nur gestatten wollte. 1808 schrieb er, durch vielfältige Gespräche und mündliche Controversen mit Aug. Apel über Gegenstände seiner zu bearbeitenden Metrik veranlaßt, seine erste musikalische Abhandlung „Ueber Takt, Taktarten und ihr Charakteristisches", welche in demselben Jahre in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung gedruckt wurde. Von seinen in jener Zeit verfaßten zahlreichen lyrischen Gedichten, von denen leider mehr als zwei Drittheile verloren gegangen oder Denen überlassen worden sind, die sie eben wollten, wurden mehrere (manche freilich etwas verstümmelt) in Volksbücher aufgenommen, und andere gingen sogar mit seinen Melodien in den Volksmund über. Von seinen christlichen Liedern kamen mehrere in Gesangbücher, z. B. in das von Prof. Lange besorgte Gesangbuch für Schulpforte, in das jüdische zu Hamburg u. s. w. Noch glücklicher war er als Prediger. Als der reformirte Pastor Petiscus erkrankte, wurde er nicht allein der erste Lutheraner, der Zollikofers Canzel betrat, sondern die Gemeinde übergab ihm völlig das Amt eines Predigers (nicht Seelsorgers). Ohne bürgerliche Vortheile, aber mit wunderbarem Segen Gottes verwaltete er dasselbe von 1811 bis 1816. Als der franz. Prediger Dumas sich zu schwach fühlte, allein die Sakramente zu verwalten, wünschte ihn die Gemeinde durch abgesandte Vorsteher zu ihrem ordinirten Prediger, was er unter den beiden Bedin-

gungen annahm, daß es ohne Verletzung des Gewissens auch nur eines Mitglieds der Gemeinde geschehe, und daß durchaus von keinem Uebertritt zur reformirten Gemeinde seinerseits die Rede sey, sondern nur um ein Zeugniß vor der Welt zu geben von der Einigkeit beider evangelischen Kirchen. In Betracht der ersten Bedingung fand es sich, daß nur der Prediger Dumas aus innerer Ueberzeugung sich dagegen sträubte, und so trat F. zurück. Ebenso war er von jeher aus keinem anderen Grunde als aus Gewissenhaftigkeit, die Viele für übertrieben erklären, nicht im Stande, eine von den ihm oft angetragenen lutherischen Predigerstellen anzunehmen. Daß ihm das nicht selten Kummer gemacht hat, zweifeln wir nicht; ob er ganz recht gehandelt, wollen wir nicht untersuchen; von einem seltenen unerschütterlichen Pflichtgefühle aber, von einer vertrauenswerthen Redlichkeit, einer engelreinen Seele zeugt immer ein solches Opfer. Indeß ist er seinem ersten Berufe doch noch nicht ganz untreu geworden: wie wir, überhaupt alles Erzählte, aus bester Quelle wissen, bereitet er immer noch sehr viele Jünglinge und Jungfrauen zum hl. Abendmahle vor. — 1812 gründete er in Leipzig eine Erziehungsanstalt, welcher er als Director (vom Rathe der Stadt concessionirt) von 1813 bis 1827 mit großem Glücke vorstand. Nach reiflichem Ueberlegen und aus Gründen, die nicht hieher gehören, gab er sie in dem letzgenannten Jahre freiwillig auf. — Unter allen diesen anstrengenden Thätigkeiten blieb ihm dennoch Zeit und Lust zu manchen schriftstellerischen und künstlerischen Arbeiten. Der Buchhändler Göschen gab für 1813 aus reiner Gesinnung „die Sonntagsstunde" (in 4) heraus; an dieser Schrift war F. der thätigste Mitarbeiter. In demselben für Kunst und Wissenschaft nicht vortheilhaften Jahre erschienen von ihm bei Hartknoch in Leipzig Gedichte, die bald darauf in Wien nachgedruckt wurden. 1814 ließ Göschen sein Buch „häusliche Andachten" drucken, und 1815 auf mehrseitiges Verlangen einen Band seiner Predigten. Auch vollendete F. nicht wenige kleine Gedichte und Compositionen. Darauf warf er sich mit verdoppeltem Eifer in's reiche Gebiet der Geschichte, namentlich des Alterthums und des Mittelalters. Seine Untersuchungen der gebräuchlichsten römisch-katholischen Kirchengesänge, als: „Dies irae", „Stabat mater", „Salve regina" u. s. w. sind zum Theil in Tzschirner's „Magazin für christliche Prediger", wo auch mehrere noch ungedruckte Predigten und christliche Gedichte von ihm erschienen, zum Theil in der Leipziger allgemeinen musikalischen Zeitung bekannt gemacht und vielfach benutzt worden. Eine Menge Recensionen und Abhandlungen in mehreren literarischen Blättern, die Musterarbeiten ihrer Art sind, übergehen wir. 1827 übernahm er die Redaction der allgemeinen musikalischen Zeitung, deren sehr fleißiger Mitarbeiter er schon vorher lange Zeit gewesen war; und eine glücklichere Wahl konnte die Verlagshandlung nach Rochlitz's Abgange nicht treffen. Die allermeisten seiner Aufsätze und Beurtheilungen sind mit seinem Namen unterzeichnet u. brauchen der Anführung nicht. Um im Theologischen und namentlich im Mittelalterlichen, dessen Quellenstudium nicht selten Zwang nöthig hat, fortzuarbeiten, besorgt er in der Ersch- und Gruber'schen Encyklopädie die Heiligen- und die Mönchsorden, nebst vielen musikalischen Artikeln. Mehr als Alles aber beschäftigt ihn seit langer Zeit die Geschichte der Musik, von welcher der erste Band unter dem Titel erschien: „Erste Wanderung der ältesten Tonkunst, als Vorgeschichte oder als erste Periode derselben" (Essen bei Bädeker, 1831). Und diesem Studium verdankt denn auch dieses Werk, das seinen Namen mit an der Stirn trägt, eine lange Reihe der geistreichsten und gründlichsten Aufsätze, so wie

nicht minder das Brockhaus'sche Conversations-Lexicon, zu dessen 8ter Auflage er allein die Umarbeitung und Berichtigung der musikalischen Artikel übernommen hat. Seine letzten selbstständig gedruckten Werke sind: „Das Jahr der Erde und der Mensch", ein allegorisch erzählendes Gedicht; und „Familien-Unterhaltungen in kurzen Erzählungen" (1835 bei Köhler in Leipzig). — Von seinen musikalischen Werken sind außer den angegebenen hier noch aufzuführen: seine Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung (bei Breitkopf und Härtel, 1812), die C. M. v. Weber im 14ten Jahrg. der Leipz. allg. musik. Zeitung S. 427 sehr empfehlend beurtheilte (diese und seine vorigen Gesangs-Compositionen hatten einen ziemlich befreundeten Umgang unter ihn und Weber gebracht, doch dauerte derselbe nur bis zur Vollendung der „Euryanthe", da nach der Meinung des Componisten F. vielleicht noch nicht schonend genug über deren Manuscript sich ausgesprochen hatte); Balladen, op. 8; 6 Lieder verschiedener Dichter, op. 9 (eine Jugendarbeit). 1814 versuchte er auch ein Kindergesangbuch zu dichten u. zu componiren. Es sind 2 Sammlungen davon erschienen, jede zu 12 Liedern. Zum Besten der im Freiheitskampfe verstümmelten K. Preuß. Krieger gab er 1815 in Berlin 6 Lieder mit Begleitung des Pianoforte (ohne seinen Namen) heraus. „Neue häusliche Andachten in 3- und 4stimmigen Liedern und Gesängen", op. 20, wird fortgesetzt; und dann noch eine Menge anderer Lieder und Gesänge, meist in größeren Sammlungen, ohngefähr 30 Werke an der Zahl, die seinen Ruf als genialen Componisten in diesem Fache fest begründen. 1831 ernannte ihn der „holländische Verein zur Beförderung der Tonkunst" zu seinem Ehren-, und 1835 durch Diplom zu seinem Verdienstmitgliede: eine wohlverdiente Auszeichnung seines schönen Strebens. A.

Fink, Leonhard, geboren zu Göttweig am 7. Juli 1787, Benedictiner-Ordenspriester, Capitular, Cämmerer und Canzleidirector im Stifte Melk; ein ausgezeichneter Baßsänger mit kräftig sonorer Stimme und einem in guter Schule methodisch gebildeten Vortrage. 18.

Finke, Joh. Georg, ein guter Orgelbauer in Saalfeld im ersten Viertel des 18ten Jahrhunderts. Gerber schreibt ihn Finck. Da er aber seine wenigen Nachrichten über ihn aus Jacob Adlung's „Musica mechanica Organoedi" (Berlin 1768 in 4) schöpfte, wird des Letzteren Schreibart vorzuziehen seyn, um so mehr, da sonst fast Alle dieses Namens sich Finke oder Fincke schrieben. Sein berühmtestes Werk erbauete F. zu Gera für die Stadtkirche. Es hat 42 Stimmen: das Hauptmanual 16, das zweite Clavier 11, Brust 8 und Pedal 8. Im Pedale war auch das große Cis befindlich. Außer den Koppeln und dem Sperrventil, auch 5 Spanbälgen, waren noch Tremulant, 2 große Sterne und Paucken angebracht. Ein zweites kleineres Werk zu 18 Stimmen bauete er 1713; das Hauptwerk mit 9 Stimmen, das Positiv mit 5 und das Pedal mit 4. Auch hier fehlte der Stern nicht. Für seine Arbeit erhielt er 400 Thlr.; die Materialien bekam er dazu. Damit man sieht, was man damals zu gebrauchen und geben gewohnt war, setzen wir Adlung's Angaben im 325 §. des 2ten Theiles genau her. Der Orgelmacher bekam an Materialien: 8 Centner Zinn, 8 Ctr. Blei, 25 Pfund Messingdrath und Blech, 1 Ctr. Leim, 6 Pfd. Wismuth, 5 Pfd. Hausenblase, 4 Kannen Spiritus vini unter den Leim, 18 Decher Leder (1 zu 10 Stück), 6 Pfd. Elfenbein, 8 Cymbeln, 30 Bohlen von Eichen zu den 3 Windladen, 1 Schock dergl. zu den Registerzügen und zur Ausspündung der Laden, 2 Schock Bretter von Kienbaum zum Gehäuse,

1 Schock Fichtenbretter zu den Abstracten und Wellen, 30 Bohlen von Kienbaum zu den Balgplatten, 2 Schock Kienbaumbretter zu Pfeifen und Windröhren, 2 Klafter Holz zum Plattengießen. Dazu Alles, was noch an Eisenwerk und anderen Sachen nöthig war. G. W. F.

Fiocco, 1) Pietro Antonio, aus Venedig gebürtig, war zu Ende des 17ten und zu Anfange des 18ten Jahrhunderts Capellmeister an der Kirche der lieben Frauen von Sablone zu Brüssel, und zu seiner Zeit besonders als Motetten-Componist berühmt. Roger in Amsterdam hat viele ein- bis fünfstimmige Messen und Motetten mit 3 bis 5 Stimmen von ihm gedruckt. — 2) Sein Sohn, Joseph Hector F., ebenfalls ein berühmter Motetten-Componist und zugleich für seine Zeit sehr fertiger Clavierspieler, war um 1730 Capellmeister an der lieben Frauenkirche zu Antwerpen. Mehrere vierstimmige Motetten mit Begleitung von 3 Instrumenten erschienen ebenfalls bei Roger in Amsterdam; ein Adagio und Allegro für Clavier druckte Lotter in Augsburg von ihm. Von seinen übrigen Werken ist nichts bekannt.

Fioco (ital.) — heiser, leise, schwach, auch rauh im Halse; mit voce zusammen also — eine heisere, rauhe Stimme. — Das Diminutivum fiochetto heißt — etwas heiser; und das Substantiv fiochezza — die Heiserkeit.

Fioravanti, Valentin, seit 1816 päpstlicher Capellmeister an der Petrskirche zu Rom, wo er auch geboren ist, studirte die Kunst in den Conservatorien zu Neapel, betrat aber als dramatischer Componist seine Laufbahn zu Turin, wo er nämlich 1797 für das Königl. Theater die Oper „Il furbo contro il furbo" schrieb. Ihr folgte dann zunächst „Il fabro Parigino". Beide Opern, ausgezeichnet durch natürliche Laune, Leichtigkeit, Lebhaftigkeit und Anmuth des Styls, erwarben ihm einen weit verbreiteten Ruf. Aufträge von verschiedenen italienischen Theatern zur Composition neuer Werke folgten so schnell auf einander, daß er die wenigsten davon anzunehmen im Stande war. Zu gewissenhaft, als daß er hätte flüchtig arbeiten mögen, schrieb er daher im Ganzen nur wenige, aber immer solche Werke, von denen ein jedes geeignet genug war, seinen wohlbegründeten Ruf noch zu erhöhen, wie z. B. die Oper „Capricciosa sentita", welche unter anderen seit 1802 lange Zeit die Lieblingsoper des Mailänder Publikums blieb. 1807 kam er nach Paris, wo man „i Virtuosi ambulanti" von ihm aufführte, die nicht weniger Beifall fand, als seine „i Viaggiatori ridicoli" und jene „Capricciosa", welche 1805 schon daselbst zur Aufführung gekommen waren, und deren Text daher Picard in seinen „Comediens ambulans" nachahmte. Alle diese, wie seine übrigen Opern, sind komisch, aber ohne allen Anklang an die neuere italienische Schule, vielmehr noch vollkommen treu der ächten Musikgattung dieser Art: also einfach, ohne leer zu seyn, voll des trefflichsten Humors und reich an natürlich fließenden Melodien. Mit der Oper „gli amori di Commingo e d'Adelaide", in der er ebenfalls noch jenem classischen Style des komischen Drama treu geblieben ist, und die bei ihrer späteren Aufführung in Neapel eben deshalb außerordentliches Aufsehen erregte, verließ er die dramatische Kunst, und schreibt, nach Rom berufen, seitdem nur für seine Kirche. Nicht ohne allen Nachtheil konnte ein solch' schneller Wechsel seiner Thätigkeit auf seine späteren Werke seyn. Die Anzahl dieser (Messen, Offertorien — überhaupt lauter Kirchenmusiken) ist groß, u. oberflächlich betrachtet könnte man auch sie alle vortrefflich nennen, denn einnehmend ist ihr fließender, höchst ver-

ständlicher Styl, zweckmäßig, gedrängt und kunstgewandt ihre äußere Anordnung. Deshalb erhielten sie sämmtlich auch großen Beifall, wo sie zur Aufführung kamen. Allein legt man den strengen Maaßstab der Critik an, so läßt sich zwar nicht leugnen, daß F. auch auf diesem neu gewählten Gebiete bei allem Fleiße, stets gedacht arbeitete, aber es fehlt den meisten seiner Werke die nöthige Originalität, was eine Folge seyn mag von einem Mangel an Uebung und Geschick, mit dem er vom ersten Augenblick an sich so thätig und selbstvertrauend in dieser Art der Composition versuchte. In Deutschland ist von seinen Opern „le cantatrici vilane" (die Sängerinnen auf dem Lande), in welcher, beiläufig bemerkt, die Sängerin Grünbaum als Rosa stets so große Triumphe feierte, wegen des ächten, eigenthümlichen Geistes der alten italienischen komischen Oper, welcher sich in jugendlicher Frische noch darin abspiegelt, ihrer heiteren, lebhaften Laune und wegen der Menge gefälliger Melodien, welche sie enthält, immer die beliebteste geblieben. Ebenso schätzte man von jeher hier seine Lieder mit Pianoforte-Begleitung, deren er eine große Anzahl schrieb, aber leider nur sehr wenige dem Drucke übergeben hat; nicht zu gedenken der mancherlei einzelnen Arrangements aus seinen dramatischen Werken, welche andere deutsche Tonsetzer besorgten und nicht ohne Dank dem Musik liebenden Publikum darboten. XYZ.

Fiorelli, der berühmte Componist der Nicolini'schen Pantomimen, war Violinvirtuos und lebte um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, in welcher Zeit er auch eine größere Kunstreise durch Deutschland machte. Weitere Nachrichten fehlen, wenn er nicht ein und dieselbe Person mit Agostino Fiorilli ist, welcher zu Palermo geboren und bis 1790 von den Italienern auch als Operncomponist geschätzt wurde. Die große Aehnlichkeit des Namens hätte leicht eine solche Verwechselung veranlassen können.

Fiorillo, 1) Ignazio, ein Schüler von Durante u. Leo, geboren zu Neapel am 11. Mai 1715, wurde um 1752 als Capellmeister nach Braunschweig, und 1762 in gleicher Eigenschaft nach Cassel berufen. Nach seiner Pensionirung (1780) wegen Altersschwäche lebte er auf dem Dorfe Frizlar bei Cassel, wo er im Juni 1787 starb. Besonders fruchtbar als Componist war er im Kirchenstyle, was eine Menge noch vorhandener Werke dieser Art (Messen, Psalmen, Motetten, Miserere's, Magnificate, 3 Te Deum, ein Requiem, das Oratorium „Isacco" von Metastasio ꝛc.) bezeugen. Außerdem aber schrieb er die Opern „Demofoonte", „Mandane" (1736, zu Venedig), „Artamene" (1738, zu Mailand), „il Vincitor di se stesso" (ebend., 1741), „Diana et Endimione" (1763, womit das neue italienische Theater zu Cassel eröffnet ward), „Artaserse" (1765), „Nitetti" (1770) und „Andromeda" (1771). Letzte beide Opern waren seine letzten, aber auch besten Arbeiten. Ferner einige Intermezzo's und Pantomimen, und endlich mehrere einzelne Scenen und Arien, unter welchen sich besonders die auszeichnen, welche er eigens für die berühmte Contraltistin Morelli componirte. Nach der zu seiner Zeit herrschenden Manier richtete er bei allen seinen Werken seine Aufmerksamkeit weniger auf das Accompagnement als auf die Melodien. Daher enthalten denn auch seine Partituren im Ganzen wenige Noten; der einzige Nachtheil, welchen ein solches Verfahren haben mußte, fiel leider bei ihm zu empfindlich auf: die Bässe erscheinen durchgehends matt u. einförmig. Die Violinsachen, welche Gerber in seinem alten Tonkünstler-Lexicon ihm zuschreibt, gehören seinem Sohne — 2) Federico F., einem zu seiner Zeit nicht unangesehenen Mandolinen- und Violin-Virtuosen, der sich als Componist jedoch mehr durch Fleiß als natürliches Talent aus-

zeichnete. Derselbe wurde geboren zu Braunschweig 1753. Von 1770 bis 1780 lebte er fortwährend auf Reisen durch Italien, Frankreich, Deutschland, Polen u. s. w. 1782 ward er als Musikdirector am Theater zu Riga angestellt, von wo er sich aber schon 1785 wieder nach Italien und Frankreich begab, hauptsächlich um dort mehrere von seinen Compositionen in Verlag zu geben. Um 1794 lebte er zu London, wo er in den Concerten die Bratsche spielte; und 1801 erhielt er einen Ruf als Musikdirector nach Amsterdam. Hier scheint er gegen 1812 gestorben zu seyn, da sich seit dieser Zeit keine Nachricht mehr von ihm vorfindet. Seine Werke bestehen in mehreren Sinfonien für großes Orchester mit concertirender Violine, dann in Concerten, Quartetten, Trio's, Duo's, Sonaten, Rondo's u. s. w., meist für Violine und ziemlich alle in dem sehr leichten Pleyel'schen Style. Das Brauchbarste von allen sind die Etuden für Violine, welche Kühnel in Leipzig verlegte, und die auch bis auf den heutigen Tag noch von jungen Violin-Virtuosen mit Nutzen gespielt werden.

Fiorini, Ippolito, Capellmeister des Herzogs Alfons II. von Ferrara, auch geboren daselbst, blühte gegen Ende des 16ten Jahrhunderts, besonders als Kirchencomponist, als welcher er viele Psalmen, Motetten, Messen und Madrigalen in Musik setzte, die zu ihrer Zeit sehr gesucht waren. Die Capelle, welcher er vorstand, war sehr zahlreich; und die gebräuchlichsten Instrumente darin waren Cornet, Trompeten, Flöten, Violen, Rebecken, Lauten, Zithern, Harfen und Spinette, weshalb denn auch die meisten von seinen Compositionen ein Accompagnement von diesen Instrumenten enthalten. Nom. Micheli rühmt ihn in seiner Vorrede zur „Musica vaga" auch als einen der ersten Contrapunktisten seiner Zeit.

Fiorito (ital.), wörtlich: geblümt; daher in der Musik — verziert, figurirt. S. **Figurirte Musik** und den folg. Artikel.

Fiorituren (von dem ital. fiorito — blumicht, verziert) nennen Einige auch wohl die **Coloraturen** (s. dies.) und Verzierungen im Gesange. S. **Melisma** und **Verzierungskunst** im Gesange.

Fioroni, Giovanni Andrea, geb. zu Pavia um 1704, und gest. zu Mailand, wo er zuletzt als Domcapellmeister angestellt war, 1779; war einer der ausgezeichnetsten Kirchencomponisten des vorigen Jahrhunderts. Er studirte die harmonische Kunst 15 Jahre unter Leonardo Leo in Neapel. Von seinen vielen Werken stehen die achtstimmigen Messen und Vespern, welche noch jetzt in dem Domarchive zu Mailand sorgfältig aufbewahrt werden, oben an.

Fis, der durch ein Kreuz um einen halben Ton erhöhte Ton f, oder die siebente Saite der diatonisch-chromatischen Tonleiter unsers modernen Tonsystems, wenn dieselbe nämlich als große Terz von d oder als reine Quinte von h u. s. w. gebraucht wird. Als kleine Terz von es, oder als kleine Sexte von b heißt sie ges, von welchem Tone fis nur enharmonisch verschieden ist. Als übermäßige Quarte zu dem Grundtone des ganzen Tonsystems, zu c, steht fis, mathematisch berechnet, in dem Verhältnisse von $^{32}/_{45}$, in welchem es denn auch zu d das richtige Verhältniß einer großen Terz ($^{4}/_{5}$), und zu h das richtige Verhältniß einer reinen Quinte ($^{2}/_{3}$) ausmacht. Das Weitere unter **Verhältniß** und den dahin gehörigen Artikeln.

Fischer. Seit mehr als zwei Jahrhunderten schon ist dieser Name in der Musik- und Theatergeschichte höchst berühmt gewesen, und in neuerer Zeit besonders wird er von so vielen dramatischen Künstlern, theils recht-

mäßig, theils unrechtmäßig, geführt, daß es fast unmöglich ist, von denselben allen durchaus zuverlässige Nachrichten zu geben. Führen wir daher hier nur die ausgezeichneteren und für die Geschichte wichtigeren Künstler auf, die wirklich Fischer heißen, und übergehen die minder merkwürdigen, welche aus irgend einem äußeren Interesse den Namen Fischer nur aus eigener Machtvollkommenheit sich beilegten:

Fischer, Johann, zuletzt Markgräflich Schwed'scher Capellmeister, war nach dem, was Walther und Gerber von ihm erzählen, ein berühmter Violinspieler und Componist seiner Zeit. Er wurde um die Mitte des 17ten Jahrhunderts in Schwaben geboren, studirte Anfangs die Composition bei dem Capellmeister Capricornus in Stuttgart, kam aber schon frühzeitig nach Paris, und wurde daselbst Notist bei dem berühmten Lully, was von bedeutendem Einflusse auf seine spätere Compositionsweise war. 1681 wurde er als Musikus an der Barfüßerkirche zu Augsburg angestellt. Von hier ging er aber schon 1685 wieder auf Reisen in das nördliche Deutschland, hielt sich einige Zeit in Augsburg auf, und dann durch Kurland wieder zurück nach Meklenburg, wo er 1701 die Stelle eines Capellmeisters zu Schwerin erhielt. Aber auch da verweilte er nur wenige Jahre. Er bereiste Dänemark, hielt sich längere Zeit in Copenhagen auf, ging dann nach Schweden, wo er ebenfalls in der Hauptstadt Stockholm einige Zeit durch Concertgeben seinen Unterhalt sich verdiente. Endlich kehrte er über Stralsund nach Deutschland zurück, u. kam nach Schwed, wo er im 70sten Jahre seines Lebens starb. Gerber nennt ihn einen genievollen Künstler, aber leichtsinnigen Menschen, der auf seinen vielen Reisen nicht selten mit Nahrungssorgen zu kämpfen gehabt habe. Nach seinen Werken zu urtheilen muß er ein besonderer Liebhaber von Umstimmung der Geige gewesen seyn, da sich viele Stellen darin vorfinden, die diese nöthig machen; ebenso auch von der Bratsche, für welche alle seine Orchestermusiken bedeutende Solo's enthalten. Es bestehen dieselben in Tafelmusiken, Ouverturen, Tänzen, Madrigalen und Menuetten. Seine Violinsachen sind meist Variationen über beliebte Themata und Arien. Auch eine Cantate für eine Altstimme („Wie ist mir doch, Gott kommt zu mir ꝛc.") mit Quartettbegleitung findet man hie und da noch von ihm, und mehrere Gesänge, die zu seiner Zeit gewiß viele Liebhaber gefunden haben.

Fischer, Christian Friedrich, geb. zu Lübeck am 23sten October 1698, erhielt seine Bildung in den Wissenschaften auf dem dortigen Gymnasium, und in der Musik von dem berühmten Organisten Schieferdecker, unter dessen Leitung er sich schon als Chorpräfect und Tenorsänger auszeichnete. 1725 bezog er die Universität Rostock, um die Rechte zu studiren, folgte dabei jedoch seiner Neigung zur Musik, so weit dies nur irgend sein Hauptstudium zuließ. Er componirte mehrere solenne Messen und andere Musiken, die bei ihren öffentlichen Aufführungen vielen Beifall erhielten, und in deren Folgen er mehrere Male die Aufforderung erhalten haben soll, sein Rechtsstudium zu verlassen u. sich ganz der Musik zu widmen. Gleichwohl ging er i. J. 1727 nach Halle, um hier seine juridische Laufbahn zu vollenden, kam aber durch List, seines schönen Körpers wegen, unter das Militär, das er indeß, nachdem keine der ihm gemachten Versprechungen in Erfüllung ging, nach drei Vierteljahren schon wieder verließ. Besorgt um seinen ferneren Unterhalt kam ihm nun der Ruf als Cantor nach Plön erwünscht. Er trat dies Amt 1729 an, und verwaltete es mit dem redlichsten Eifer bis 1740, wo er in gleicher Eigenschaft nach Kiel berufen ward. Hier starb er 1752, nachdem er 1748 auch als Mitglied in die Mitzlerische

Societät aufgenommen worden war. Mattheson sagt in seiner „Ehrenpforte unter Anderem von ihm, daß er wegen seiner Gelehrsamkeit und gründlichen musikalischen Bildung wohl ein schöneres Loos verdient habe, als ihm zu Theil geworden, und wirklich auch bezeugen die wenigen Werke, welche wir noch von ihm besitzen, daß dies kein Ausspruch besonderer persönlicher Zuneigung, sondern ein Wort der Wahrheit war. Namentlich rechnen wir dahin sein vierstimmiges Choralbuch, dem er eine eben so gelehrte als schön geschriebene Vorrede über Choral- und Kirchenmusik voranschickte, und seine „zufälligen Gedanken von der Composition", die leider aber im Manuscript geblieben sind, und sich nur durch Abschriften in einem kleineren Kreise verbreitet haben.

Fischer, Johann Caspar Ferdinand, Markgräflicher Capellmeister zu Baden, blühete zu Anfang (1720) des vorigen Jahrhunderts, und gehörte unter die größten Clavierspieler seiner Zeit, als welcher er einen wesentlichen Einfluß auf den Geschmack und die weitere Verbreitung der Liebe zu seinem Instrumente in Deutschland ausübte. Seine Werke, von welchen Gerber in seinem neuen Tonkünstler-Lexicon ein ziemlich ausführliches Verzeichniß liefert, bestehen in Liedern, Präludien und Fugen für Orgel („Ariadne Musica" betitelt), Litaneien, Antiphonien, Psalmen, Vespern und vielen Parthien für Clavier, deren Sammlung er den musikalischen Parnassus nannte.

Fischer, Ferdinand, Hof- und Stadtmusikus zu Braunschweig, geb. daselbst 1723 und gest. 1805, war ein ausgezeichneter Violinvirtuos und beliebter Componist. Von seinen Werken sind noch mehrere Violintrio's, 6 neunstimmige Sinfonien und einige Quartette gedruckt vorhanden. Im Jahre 1800 erhielt er vom Kaiser Paul von Rußland eine sehr schöne goldene Tabatiere nebst huldreichstem Handschreiben für eine Cantate für lauter Blasinstrumente, die er auf [illegible]sen Geburtstag componirt hatte. Am 17. August 1803 veranstaltete er noch ein großes Instrumental-Concert zu Braunschweig, in welchem mehrere Concerte, Sinfonien, ein Trio, eine Suite für lauter Blasinstrumente, eine Janitscharen-Musik, eine Bataille, ein variirter Choral mit 16 verschiedenen Rhythmen, und eine Intrade für Trompeten und Pauken in ununterbrochener Folge, ohne irgend eine Generalpause, aufgeführt wurden. Mehr als 26 Jahre soll er an dieser merkwürdigen Composition gearbeitet haben; um desto schmerzlicher war ihm auch die geringe Aufmerksamkeit, die Kunstkenner, ohngeachtet des momentanen außerordentlichen Aufsehens, das sie machte, ihr zu Theil werden ließen.

Fischer, Johann Christian, einer der größten, wenn nicht der größte Hoboist des vorigen Jahrhunderts, wurde in Freiburg geboren. Um 1760 stand er als erster Hoboist in der Churfürstlichen Capelle zu Dresden; von da machte er 1765 eine große Reise zuerst durch ziemlich ganz Deutschland, dann nach Italien und endlich von hier nach England, wo er 1780 als Cammervirtuose in der Capelle der Königin mit dem für damalige Zeit außerordentlich hohen Gehalte von 1200 Thalern angestellt ward. 1786 besuchte er noch einmal Deutschland, und auf dieser Reise hörte ihn 1787 Reichardt zu Berlin, wo er, nach dessen Behauptung, zum großen Nachtheile seines alten europäischen Rufes unerklärbarer Weise nicht sehr gefiel. 1790 treffen wir ihn wieder in London auf seinem früheren Posten. Er starb hier am 29sten April 1800, vom Schlage gerührt, eben als er im Königl. Palaste ein Concert seiner Composition vortrug. Besonders werthgeschätzt wurden von seinen Werken, vor 20 Jahren noch, die Quartette für Flöte, Violine,

Viole und Violoncell, die vor ihrem öffentlichen Erscheinen in Abschriften oft mit 3 bis 4 Guineen bezahlt wurden. Außerdem sind von ihm gedruckt gegen 10 größere Hoboenconcerte mit Orchesterbegleitung, 6 Duette für 2 Flöten, 10 Solo's für Flöte mit Baßbegleitung, ein Clavierconcert und ein Rondo für Clavier, das eben so wie jene Quartette besonders beliebt war.

Fischer, Johann Carl Christian, ein in den Wissenschaften sowohl als besonders in der Kunst sehr thätiger und merkenswerther Mann, wurde geboren 1752, und war in seinen jüngeren Jahren Schauspieler, um 1791 sogar Director der Schwerin'schen Hofschauspieler-Gesellschaft. Gegen 1795 aber entsagte er diesem Berufe, und widmete sich ausschließlich den Künsten und Wissenschaften. Ohne bestimmte Anstellung wählte er Güstrow zu seinem Aufenthaltsorte, schrieb hier die bekannte Meklenburgische Geistergeschichte, jene wahrhaft berühmt gewordenen Schauspieler-Predigten, und mehrere andere nicht hieher gehörige Werke, die seinem schriftstellerischen Ansehen eine weite Verbreitung verschafften; und war, als gründlich gebildeter Musiker, daneben auch mit allen Kräften bemüht, in seiner nächsten Umgebung wenigstens die Kunst immer mehr in Aufnahme zu bringen, theils durch Lehre, theils durch Beispiel als geschmackvoller und fertiger Clavier- und Orgelspieler, so daß er 1800 zum Organisten an der Pfarrkirche zu Güstrow erwählt ward. Mehrere wichtige musikalische Werke, die er als solcher zur Herausgabe vorbereitete, ließ ihn der Tod, der ihn leider schon am 30sten September 1807 überraschte, nicht vollenden.

Fischer, Zacharias, geb. zu Würzburg am 5ten November 1730, und gestorben daselbst am 27sten November 1812, war einer der berühmtesten Geigen-Instrumentenmacher, dessen Fabrikate man denen von Straduari und Steiner nicht nachstellte, u. die deshalb auch noch jetzt sehr hoch im Preise stehen. Ihr Ton ist kräftig und voll, hat aber nicht das flötenartig Singende, was die Amati-Geigen so beliebt macht; daher sind sie aber auch noch schicklicher als diese zum Orchesterspiele.

Fischer, Johann Gottfried, geboren zu Naundorf bei Freiberg am 13ten September 1751; besuchte von 1764 bis 1774 das Gymnasium zu Freiberg, und studirte von 1774 bis 1777 zu Leipzig Theologie und Musik. Ueberwiegende Neigung für die letztere bewog ihn, 1777 die Stelle eines Organisten an der Andreaskirche zu Eisleben anzunehmen. 1788 wurde er daselbst zum Musikdirector und vierten Lehrer am Gymnasium ernannt. Nach einem 21jährigen Aufenthalte in Eisleben, wo er durch Amtstreue, Redlichkeit und Thätigkeit die allgemeinste Achtung sich erwarb, und durch eine Schulorgel im Gymnasium, zu deren Erbauung er mit Uneigennützigkeit den Ertrag einer Anzahl von ihm veranstalteter und dirigirter Concerte verwandte, ein dauerndes Denkmal sich setzte, kehrte er 1799 nach Freiberg zurück, um hier das Amt eines Musikdirectors und vierten Lehrers an der Schule, welches er bis zur letzten Stunde seines Lebens (er starb am 7ten September 1821) mit der größten Thätigkeit, Uneigennützigkeit und Gewissenhaftigkeit verwaltet hat, zu übernehmen. Mit den ausgezeichnetsten musikalischen Kenntnissen und Talenten verband er die größte Anspruchslosigkeit u. Bescheidenheit, welche ihn auch zurückhielt, sich dem größeren Publikum bekannter zu machen, als es durch einige gedruckte Claviervariationen und Orgelfugen geschehen konnte. Desto mehr aber arbeitete er für seinen unmittelbaren Wirkungskreis, und für das musikalische Publikum, das ihn zunächst umgab. Denn außer einer bedeutenden Anzahl grö-

ßerer und kleinerer Kirchenmusiken sind von ihm das „Vaterunser" von Mahlmann, 2 Oratorien zum Charfreitage (Text von Liegke und Biedermann), mehrere Psalmen ꝛc. bearbeitet worden, von denen besonders die Passionsmusiken den ausgezeichnetsten Beifall mehrerer damit bekannter competenter Richter fanden. Vielleicht haben wir noch jetzt der Veröffentlichung einiger von diesen seinen im Manuscripte hinterlassenen Werken entgegen zu sehen.

Fischer, Michael Gotthard, Concertmeister, Organist an der Predigerkirche, und Lehrer des Generalbasses und Orgelspiels am Königlichen evangelischen Schullehrer-Seminarium zu Erfurt, wurde am 3ten Junius 1773 in Alach, einem Dorfe bei Erfurt, geboren, und suchte sich in seiner Jugend zum Schullehrer zu bilden, weshalb er auch seit 1784 das Singechor und Schullehrer-Seminarium in Erfurt besuchte. Daneben genoß er, sowohl auf der Orgel wie im Contrapunkte, den Unterricht des berühmten Kittel, und wurde einer der Lieblingsschüler dieses berühmten Meisters. In dieser gründlichen Schule mit den gediegensten Kenntnissen bereichert erhielt er 1790, nach einem kurzen Aufenthalte in Jena, von dem damaligen Churfürstl. Mainzischen Statthalter in Erfurt, Freiherrn von Dalberg, den Ruf als Concertmeister an Häßler's Stelle, und wurde zugleich nicht nur zum Organisten an der Barfüßerkirche, sondern auch zum Director der bis dahin in Erfurt bestandenen Winterconcerte als Häßler's Nachfolger erwählt. Später erhielt er die einträglichere Stelle eines Organisten an der Predigerkirche, und wirkte seit 1816 segensreich als Lehrer am Schullehrer-Seminarium. Sehr schmerzlich war es indeß für alle Freunde der Musik, diesen trefflichen Orgelspieler und Musikdirector, einen der würdigsten seiner Zeit, seit etwa 1814 mit jedem Jahre heftiger an der Gliedergicht leiden zu sehen, welche ihn in den letzten Jahren seines Lebens völlig unfähig machte, sein Amt zu verwalten. Endlich endete der Tod sein leidenvolles Leben am 12ten Januar 1829. Doch wirkt seine Kunst noch jetzt in seinen zahlreichen und zum Theil ausgezeichneten Schülern fort. Bei seinem feierlichen Leichenbegängnisse am 14ten Januar wurden zwei der letzten Compositionen des ernsten Tondichters, welche er selbst zur Aufführung bei seiner Beerdigung gearbeitet und bestimmt hatte, nämlich der Figuralgesang „Meine Lebenszeit verstreicht ꝛc." und die Motette „Die richtig vor sich gewandelt haben ꝛc.", von den Seminaristen gesungen. Die große Vorliebe des Heimgegangenen für die kirchliche Musik war musterhaft, und er unablässig bemüht, dem ihr drohenden Verfalle nach Kräften vorzubeugen. Seine hinterlassenen gediegenen Werke bestehen in 5 Motetten, 4 Arien für Singechöre, dem evangelischen Choral-Melodienbuche (vierstimmig ausgesetzt mit Vor- und Zwischenspielen), mehreren Chorälen (namentlich „Meine Lebenszeit verstreicht ꝛc." mit 6 Veränderungen), 3 großen Quartetten für Streichinstrumente, mehreren Clavierfachen: Sonaten, Rondo's, Variationen ꝛc., sehr vielen (gegen 50) Orgelstücken, 1 großen Sinfonie in C-Dur, 1 Quintett für 2 Violinen, 2 Bratschen und Violoncell, einem Concert für Fagott mit Orchester in F-Dur, einem Concert für Clarinette oder Hoboe und Fagott mit Orchester, 8 Chorälen mit begleitenden Canons verschiedener Art für die Orgel, und 12 Gesängen zur geselligen Freude mit Begleitung des Pianoforte (worunter 6 3stimmige Canons und 6 Lieder). v. Wzrd.

Fischer, Anton, geboren in Augsburg um 1782, genoß den musikalischen Unterricht seines älteren Bruders, welcher daselbst an der katholischen Kirche als Chorregent angestellt war. Wie so viele seiner Landsleute

ging auch er gegen Ende des verflossenen Jahrhunderts die Donau hinab in's gelobte Land — nach Wien, mit goldenen Hoffnungsträumen, die sich später, wenigstens theilweise, auch realisirten. — Anfänglich ging es dem mittellosen Studiosus allerdings etwas kümmerlich, und er sah sich gezwungen, bei dem kleinen Josephstädter-Theater einen Choristen-Dienst anzunehmen. Solchen vertauschte er jedoch bald (1800) mit einem einträglicheren an der Schikaneder'schen Bühne, wurde daselbst auch, im Besitz einer guten Tenorstimme, zu minder bedeutenden Aushülfsrollen verwendet, und fing an, nicht ohne günstigen Erfolg, im Compositionsfache sich zu versuchen. Cherubini, Mehul, Dalayrac und Elsner waren damals nebst Mozart, dem Einzigen, die Sterne, welche vorzugsweise an Wiens theatralisch-musikalischem Horizonte glänzten. Diese nahm sich der talentvolle Kunstjünger zum Musterbilde, und trat mit einer Beharrlichkeit in ihre Fußtapfen, die ihm, und wirklich nicht grundlos, oftmals den Vorwurf eines Plagiats zuzog, wiewohl nicht geleugnet werden kann, daß er seine Lieblinge recht geschickt, sogar mitunter geistreich, doch allzu kenntlich nur und handgreiflich fast, zu copiren verstand. Die neu betretene Bahn entzog ihn der bisherigen, und er wurde mit wünschenswerther Gehaltsvermehrung in das Orchester, als zweiter Capellmeister, versetzt. Den Mangel an Originalität abgerechnet wußte F. besonders effectreich für die Singstimmen zu schreiben, und hatte durch fleißiges Partituren-Studium eine große Gewandtheit im Instrumentalsatze sich eigen gemacht; sonder Zweifel würde er auch bei höherer Reife besonnener und selbstständiger geworden seyn, wenn nicht die Parze seinen Lebensfaden allzufrüh, schon 1808, zerschnitten hätte. Außer zwei Gelegenheitscantaten flossen folgende Opern aus seiner Feder: „Lunara, Königin des Palmenhains", „die arme Familie", „die Entlarvten", „die Scheidewand", „die Verwandlungen", „Raoul der Blaubart", „die beiden Geizigen" (nach Gertry modernisirt), „das Hausgesinde", „Swetard's Zauberthal", „das Singspiel auf dem Dache", „die Festung an der Elbe", „das Milchmädchen von Percy", „Theseus und Ariadne", eine Pantomime „der wohlthätige Genius", und ein Kinderoperettchen. — Seit Rossini und dessen Nachfolger in Deutschland sich einbürgerten, sind, nebst so vielen anderen, auch diese vaterländischen Producte von den Repertoires verschwunden. —d.

Fischer, Ernst Gottfried, Mitglied der Königl. Academie der Wissenschaften, und Professor, auch Lehrer des Gesanges am lateinischen Gymnasium zum grauen Kloster zu Berlin; früher, um 1817, wo er schon einen, wenn auch unserer Ansicht widerstreitenden, doch sehr geist- und kunstreichen Aufsatz „Ueber die Einführung des vierstimmigen Choralgesanges in den evangelischen Gottesdienst" in die Leipziger allg. musik. Zeitung (1817 pag. 5 ff.) lieferte — wenn wir nicht irren — Königl. Preußischer Artillerie-Lieutenant; durch seine „mechanische Physik" und andere nicht hieher gehörige physikalische Schriften rühmlichst bekannt; schrieb 1824 „Versuche über die Schwingung gespannter Saiten, besonders zur Bestimmung eines sicheren Maaßstabes für die Stimmung" (in den Abhandlungen der Königl. Preuß. Academie der Wissenschaften, und auch besonders gedruckt), worin er die betreffenden Untersuchungen Newton's, Taylor's, d'Allembert's, Euler's, D. Bernoulli's und La Grange's theils ergänzt, theils berichtiget, und die daher keinen unwichtigen Beitrag zur heutigen Akustik bilden (vergleiche die Recension von Chladni in der Leipz. allg. musik. Zeitung 1825 pag. 501 ff. und 705 ff.), obschon Scheibler's neueste Untersuchungen über diesen Gegenstand alles früher darüber Erschienene fast ganz entbehrlich

machen. Und dann gab er 1831 (Berlin bei Oehmigke) heraus: „Ueber Gesang und Gesang-Unterricht", in welchem Werke, so klein und billig es ist, er einen reichen Schatz geschichtlicher Kenntnisse, und überhaupt eine ächt practische, tiefe und geläuterte Kunstansicht offenbart. Dasselbe ist der Fall mit allen seinen übrigen kleineren und größeren Schriften und Abhandlungen, in denen er die Musik berührt: überall zeigt er, daß er weiß, was er will, daß er von seinen Ansichten und Meinungen, die sehr selten von denen eines jeden wahren und verständigen Kunstfreundes abweichen, auf's Innigste überzeugt und durchdrungen ist, und endlich die so seltene glückliche Gabe, jene auch eben so deutlich als wieder überzeugend auszusprechen.

Fischer, Ludwig, der Ahnherr der berühmten Sänger-Familie dieses Namens, unstreitig der berühmteste und zugleich auch tüchtigste Bassist seiner Zeit, wurde geboren 1745 zu Mainz. Seine treffliche Baßstimme verschaffte ihm frühzeitig eine Stelle in der damaligen Churfürstl. Capelle daselbst; doch fehlte es ihm hier an Gelegenheit, das von der Natur ihm verliehene außerordentliche Talent weiter auszubilden, und er ging daher nach Mannheim zu dem berühmten Raff, unter dessen sorgfältiger Leitung er dann den Gesang förmlich und gründlich studirte. Nicht sehr groß zwar an Gestalt, aber ein Riese in seiner Kunst, ging er aus dieser Schule hervor. 11 Jahre verweilte er in Mannheim, folgte 1778 auch der ganzen Capelle und dem Theater nach München; aber in dieser Zeit waren seine Kunst und sein Ruf schon zu hoch gestiegen und zu weit verbreitet, die Anträge, welche ihm von verschiedenen Seiten gemacht wurden, zu glänzend, als daß er länger in seiner bisherigen Stelle hätte verweilen können. Er ging zuerst nach Wien, und sang hier vier Jahre lang auf dem Kaiserl. Nationaltheater; dann nach Paris, wo er 1783 unter Anderem im Concert spirit. solch' große Triumphe feierte, wie dort wohl noch kein Sänger vor ihm; 1784 nach Italien: Neapel, Rom, Florenz, Mailand, Venedig; und kehrte endlich, mit Ehre und Geld — im Uebermaaß möchte man sagen — beladen, Anfangs des Jahres 1785 nach Deutschland zurück, wo ihn zuerst der Fürst von Thurn und Taxis einige Zeit an seinen Hof zu fesseln wußte. 1788 kam er nach Berlin. Sein Gesang gefiel besonders dem Könige so sehr, daß ihn derselbe schon im folgenden Jahre wieder dorthin berufen ließ, um in Reichardt's Oper „Brenno" die Hauptrolle zu übernehmen. Gleich nach der ersten Vorstellung erhielt er den Antrag eines lebenslänglichen Engagements mit 2000 Thlrn. Gehalt, den er unter mehreren anderen vortheilhaften Bedingungen annahm. Alle seine noch übrigen Reisen, welche er nun von seinem Wohnsitze Berlin aus machte, wie z. B. 1794, und nachgehends noch einmal, nach London, 1798, wie später noch öfter, nach Wien, Dresden ꝛc. hier aufzuzählen, würde uns zu weitläuftig werden lassen: er war ziemlich überall, in allen großen Städten Europa's; es war ihm nicht genug, einen europäischen Ruf zu genießen, sondern es lag ihm auch daran, denselben überall selbst zu begründen; nur dann, meinte er, sey er wohl erworben. Von 1812 an fang er selten mehr, und 1815 ward er völlig pensionirt; er starb aber erst 1825 in Berlin, ein bedeutendes Vermögen hinterlassend. — Der Umfang seiner Stimme erstreckte sich vom tiefen D bis zum eingestr. a, welche ungeheure Menge von Tönen er mit einer merkwürdigen Kehlfertigkeit, Leichtigkeit, Reinheit, Präcision, einer zauberkräftigen Schöne und dabei mächtigen, aber niemals unangenehmen Fülle zu Allem zu gebrauchen wußte, was nur von einer menschlichen Stimme ausgeführt werden kann.

Zugleich war er ein sehr gewandter Mime und Acteur, ausgerüstet mit den gründlichsten und vielseitigsten Kenntnissen und der tiefsten Einsicht in seine Kunst. Er war der ganze dramatische Sänger, wie die heutigen Aesthetiker ihn nur in der Idee erfassen und sich vorstellen können. In seinem letzten und höchsten Glanze erschien er als Oroe in Himmel's „Semiramis". — Seine Gattin, Mad. Barbara F., war eine geb. Straßer, und vormals auch, sowohl als Sängerin wie als Schauspielerin, nicht unberühmt. Sie wurde geboren zu Mannheim 1758, und erhielt den ersten Singunterricht von einem dasigen Musiklehrer und Sänger, Namens Giorgetti. Ihre theatralische Laufbahn betrat sie 1772 als Churpfälzische Hofsängerin. 1773 ward sie an den Würtembergischen Hof berufen, der damals in Ludwigsburg residirte. 1774 kehrte sie wieder in ihre vorige Stelle zurück, und verblieb in derselben auch bis 1779, wo sie, ebenfalls mit nach München gezogen, hier sich an Fischer verheirathete, und von nun an immer mit demselben zusammen lebte. 1789 befiel sie eine hartnäckige Brustkrankheit, die Ursache ward, daß sie schon 1790 das Theater ganz verlassen mußte, und nur in Fasch's Academie zu Berlin zuweilen noch sang. Unter den drei Kindern, welche sie ihrem Gatten gebar, war das älteste

Fischer, Joseph, der würdige Nachfolger seines großen Vaters. Er wurde geboren 1789 zu Wien. Von Seiten beider Aeltern ward ihm eine sorgfältige Erziehung zu Theil, und als der Vater eine schöne Sopranstimme und überhaupt viel Talent zur Musik bei ihm bemerkte, war der Entschluß, ihn gleichfalls der Bühne zu widmen, bald gefaßt. Um so mehr aber ließ es sich jener angelegen seyn, ihm die vielseitigste Bildung zu geben. Im Gesange unterrichtete ihn Vater und Mutter, dann erhielt er überall, wo seine Aeltern auf den späteren Reisen (s. oben) sich nur einige Zeit aufhielten, von den anerkannt besten Meistern Unterricht in mehreren Sprachen, in der Dichtkunst, in der Composition und anderen Künsten und Wissenschaften. Ungeachtet der schnellen Mutation seiner Stimme, welche schon in seinem sechszehnten Jahre erfolgte, und zur wundervoll schönsten Baßstimme führte, durfte er doch nach dem Willen seines Vaters erst einige Jahre später das Theater betreten, und vielleicht hat er es dieser weisen Schonung seiner Jugendstimme zu danken, daß er später, und sogar jetzt noch, wo er längst schon vom Theater zurückgetreten ist, einer unerschütterlichen Gesundheit und Kraft seiner Brust sich erfreut, die ihn früher die höchsten Anstrengungen, denen die meisten Sänger unterliegen, mit Leichtigkeit und ohne irgend einen sichtlichen Einfluß überwinden und ertragen ließ. Sein erstes Auftreten auf der Bühne (in Concerten hatte er schon öfter zu Berlin gesungen) fällt in das Jahr 1801, wo er zu Mannheim als erster Bassist engagirt ward. Der große Ruf seines Vates kam ihm gut zu Statten; man glaubte auch von dem Sohne Außerordentliches erwarten zu dürfen, und da diese Hoffnung in Erfüllung ging, so trug die Stimme des Ruhmes seinen Namen neben dem seines Vaters, dessen man auch im hohen Alter noch ehrenvollst gedachte, schnell durch ganz Europa, das ihn als Knaben und Jüngling gesehen hatte, und nun auch als gemachten Künstler bewundern sollte. 1804 folgte er zwar erst einem glänzenden Rufe an den damals Churfürstl. Würtembergischen Hof, wo er während seines Aufenthaltes daselbst zugleich die Regie der Oper besorgte; blieb aber nur zwei Jahre hier, und trat schon 1806 die große Wanderung an. Erst ging er nach Frankreich, dann zurück, und durchreiste ganz Deutschland, wiederum an einigen Orten, namentlich zu Stuttgart, Berlin und München, längere Zeit sich aufhaltend, und

endlich nach Italien, wo er dann den größten Theil seines Künstlerlebens zubrachte, und sowohl durch seinen Gesang, als durch eigene Theater-Unternehmungen, welche er machte, viel Ruhm und Geld sich erwarb. Er beschloß seine Laufbahn als Impressario des Theaters zu Palermo, und lebt jetzt mit seiner Gattin, einer ehemaligen Gräfin von Ottweiler, natürlichen Tochter des Fürsten von Pfalz-Zweibrücken, die er 1802 schon in Mannheim kennen lernte und die ihm bei seiner späteren Verheirathung mit ihr ein großes Vermögen zubrachte, als Particulier zu Mannheim. — Können wir nicht ganz der Meinung derjenigen beistimmen, welche ihn als Sänger und überhaupt gebildeten Künstler noch über seinen Vater stellen, so wollen wir doch auch nicht bestreiten, daß die Natur ihn vielleicht mit einem noch größeren Talente ausgerüstet hatte, nur lag es nicht in seinem Character, dasselbe in seiner ganzen Kraft und Fruchtbarkeit zu benutzen, und darin wenigstens stand er seinem würdigen Vater und Lehrer weit nach, sich so wie als Künstler, so auch als Mensch in der Achtung des Publikums festzusetzen. In Berlin z. B., wo er auf längere Zeit engagirt, und was durch den lebenslänglichen Aufenthalt seines Vaters gewissermaßen doch seine Heimath geworden war, erzwang er sich förmlich seine Entlassung durch mehrfache gröbliche Beleidigungen, die er dem Publikum zufügte. Aehnliches fiel in Stuttgart und München vor, wo des vorigen Königs Majestät, dessen Liebling er einige Zeit war, sich genöthigt sah, mit großen Opfern ihm ein mehrjähriges Engagement abzukaufen, um theils die Bühne, theils das Publikum vor ferneren Insultationen und seiner trotzigen Willkühr zu schützen. Wir glauben, um so mehr dies hier nicht verschweigen zu dürfen, als dadurch mancher Vorfall in seinem Leben, der Anderen bisher ein Räthsel war, hier indeß nicht wohl nacherzählt werden kann, zur Genüge erklärt wird, und theils auch als wohlgemeinte Warnungsstimme für diejenigen jungen dramatischen Künstler, die in ihrer Unerfahrenheit diesen F. durchaus als ihr zu erstrebendes Ideal ansehen. Auch die größte Kunst, welche F. allerdings in seinem Gesange und seinem Spiele, namentlich als Don Juan, Figaro und in anderen dergleichen Rollen, mit ihrer ganzen wunderbar ergreifenden Schöne entwickelte, kann den Flecken nicht auslöschen, den ein solches Betragen auf den Character eines Künstlers wirft, und der reichste Erwerb äußerer Glücksgüter den Schmerz nicht vertilgen, den das Andenken daran dem ächten und wahren Kunstfreunde bereitet. — Auch als Componist von mehreren Gesängen und Liedern, meist für eine, der seinigen entsprechende tenorisirende Baßstimme, mit Pianofortebegleitung und italienischem und deutschem Text, hat sich F. gezeigt. Ohngefähr 10 bis 12 Hefte sind davon im Druck erschienen, und ohne lange suchen zu müssen, finden wir auch hier seinen leichten Sinn, seinen Mangel an völlig bestimmter Characteristik, daneben aber auch den gut geschulten, gewandten, anmuthigen Sänger wieder. Sie sind alle nicht anders, nicht besser und nicht schlechter, als tausend andere, die von italienischen Componisten nicht eben ausgezeichneten Ranges, oder von deutschen, die ihnen gleichzustellen, geliefert werden; verschaffen dem, der sie zu singen weiß, Vergnügen und zweckmäßige Uebung. Ob die Gesangschule, welche er (wie wir aus bester Quelle wissen) herauszugeben schon längst sich vorgenommen hat, wirklich noch erscheinen wird, müssen wir nach so langem Aufschub fast bezweifeln. Zu wünschen wäre es, denn in Betracht seiner Kunstkenntniß und seiner Erfahrung ließe sich in diesem Fache nur Ausgezeichnetes, Gründliches und Förderndes von ihm erwarten. — Seine Pflegetochter Anna, die wirkliche Tochter des ehemaligen (jetzt pensio-

nirten) Hofschauspielers und Regisseurs Miedke in Stuttgart, welche er 1806 schon als Kind von 1½ Jahren adoptirte und mit Liebe und Fleiß in seiner Kunst erzog, glänzt jetzt unter dem Namen Maraffa (s. d.) als Sängerin an dem Theater zu Cadix (hat also noch nicht aufgehört zu singen, wie Brockhaus's neuestes Conversations-Lexicon meldet). — Seine älteste Schwester, Fischer-Vernier, geb. 1782, welche gleichfalls einst als dramatische Sängerin einen bedeutenden Ruf hatte, und letzteren Namen von ihrem (uns unbekannten) Gatten annahm, hat sich ausschließlich dem pädagogischen Fache gewidmet, und leitet derzeit eine öffentliche Singschule für junge Mädchen in Wien. Und seine zweite Schwester, Wilhelmine, die nicht minder als jene ältere vor 15 bis 20 Jahren noch eine der ausgezeichnetsten Sängerinnen deutscher Bühnen war, und als solche auch mehrere bedeutende, erfolgreiche Reisen gemacht hat, lebt jetzt als Gattin des Freiherrn von Welden auf dessen Gute zu Möhringen bei Stuttgart. — Weitere Glieder dieser Familie sind uns nicht bekannt, und wie Fischer selbst uns versichert, hat er unter allen den vielen Fischern, welche auf deutschen Theatern singen, nicht einen einzigen Verwandten; welche von ihnen sich dafür ausgeben, können nur aus irgend einem egoistischen Grunde sich zu solcher Unwahrheit bereden.

Fischer-Achten, Caroline, erste Sängerin am Stadttheater zu Frankfurt a. M., geb. um 1806 zu Wien, begann ihre theatralische Laufbahn im Jahre 1827, und zwar beim dortigen Hof-Operntheater. Während des Zeitraumes von 1823 bis 1827 erhielt sie in Stockerau bei Wien, wo ihr Vater (Achten) als österreichischer Militärbeamter stationirt war, den ersten Musik- und Gesang-Unterricht. Ihr Talent entwickelte sich unter der Leitung des dasigen Schuldirectors Plöck und dessen ersten Gehülfen Beinhofer so vortheilhaft, daß sie bald zu den Kirchenmusiken als Solosängerin zugezogen wurde; und dieser Umstand, die Großartigkeit und Erhabenheit, die hehre Tonfülle, die in dergleichen Musiken vorwaltet, scheint einen bedeutenden Einfluß auf ihre jetzige Art zu singen und auch auf ihre Stimme an sich ausgeübt zu haben. Die ganze Kraft der Tonkunst, wie sie durch den Klang an sich schon wirkt, entfaltet sich in ihrem Gesange, aber sie weiß diese Kraft nicht nach ihrem Willen und den Umständen des Augenblicks zu benutzen. Schön ist daher ihr Adagio und Cantabile, wo sich ein wahrhaft himmlischer Lichtglanz um ihre edle Gestalt, ihr außerordentlich schönes, wie verklärtes Haupt verbreitet; schön ihr Gesang in Stellen, wie z. B. in „Robert der Teufel", wo sie als Alice am Kreuze zur heil. Maria fleht, und ähnlichen — etwas wahrhaft katholisch-Inniges spricht dabei aus ihren Tönen; aber zur dramatischen Darstellung, namentlich nach den Anforderungen, die die italienischen Componisten jetzt an ihre Sängerinnen machen, ist er noch viel zu wenig ausgebildet, und ihre herrliche, wohlthuende Stimme offenbar falsch behandelt. Nachdem sie nämlich zur Kirchensängerin, als welche sie wirklich als eine ätherische Lichtgestalt erscheint, die durch ihre Sprache der Menschheit ganzes Innerste bezaubert, bereits vollkommen ausgebildet war, ihre Stimme also Festigkeit und Fülle, auch den bestimmten Umfang, erlangt hatte, unternahmen es Männer, wie Röckel, Demmer, Gottdank und Ciccimara, sie noch zur dramatischen Sängerin umzubilden, ihrer festen Stimme nun auch noch Elasticität, ihren erstarkten Organen weiche Biegsamkeit zu geben. Was aber unmöglich ist, wird auch der beste Wille und die kräftigste Ausdauer nicht erreichen, und so erreichte auch die Dem. Achten hier nicht das vorgesteckte schöne Ziel. Gleichwohl siegte die Schönheit und Glockenreine ihrer Stimme an sich,

und das Einnehmende ihres zarten Aeußeren, die hehre Schöne ihrer Gestalt, die durch ihr Erscheinen auf der Bühne schon Alles für sich einnimmt, und von ihrem ersten Auftreten an (als Rosa in dem „blinden Harfner", am 19. Decbr. 1827) bis jetzt waren alle ihre Darstellungen mit immer gleich außerordentlichem Beifalle begleitet. Im Herbste 1831 machte sie die erste Kunstreise, und gastirte unter anderen als Agathe („Freischütz"), Anna („weiße Dame"), Elvira („Stumme von Portici"), Desdemona („Othello") ꝛc. in Pesth, wo ihre künstlerischen Bemühungen die allgemeinste Anerkennung fanden. Gegen Ende des Jahres 1832 verehelichte sie sich mit dem Hofopernsänger Friedrich Fischer (ein höchst unbedeutender Mann) und trat mit demselben als Mad. Fischer-Achten im Decbr. 1832 eine größere Reise über Linz, Stuttgart und Carlsruhe nach Frankfurt an, wo sie dann nebst ihrem Gatten auf längere Zeit engagirt ward. — Ein Hauptvorzug dieser Sängerin vor vielen anderen ist das eigene Schaffen ihres ganzen Vortrags, hinsichtlich des Spiels sowohl als des Gesanges. Nichts ist an ihr blos gemacht und abgesungen, oder wohl gar nachgemacht; sie fühlt nicht blos, was sie singt und spielt, sie durchlebt ihre ganze Rolle. Eine ihrer gelungensten Darstellungen ist die der Alice in „Robert der Teufel". Daran reihen sich die der Camilla in „Camilla", Zerline in „Don Juan", der Myrrha im „Opferfest", Sargines in „Zögling der Liebe", und Pamina in der „Zauberflöte". Auch als Soubrette leistet sie Ausgezeichnetes, und dies läßt auf eine seltene Vielseitigkeit ihres Talentes schließen. D.

Fischhof, Joseph, Professor des Claviers am Conservatorium der Musik zu Wien, in Butschowitz (Mähren) 1804 geboren, genoß trotz seines Anfangs kränklichen Körpers dennoch frühzeitig einen so sorgsamen Unterricht, daß er schon im dritten Jahre lesen, und im siebenten einer musikalischen Anleitung sich unterziehen konnte. Von seinem Vater, einem achtbaren und sehr unterrichteten Kaufmanne, für die Studien bestimmt, besuchte er in Brünn während der vorgeschriebenen sechs Jahre das Gymnasium (1813—19), erhielt daselbst zugleich den Musikunterricht eines Clavierlehrers Jahelka, welchem später der verdienstvolle Capellmeister Rieger folgte. Sein schon damals unverkennbares Talent äußerte sich in einigen Compositions- und Improvisations-Versuchen, und einer nicht unbedeutenden technischen Fertigkeit. Nach den mit ausgezeichnetem Erfolge vollendeten Humanioren schickte ihn sein Vater auf die Wiener Universität, um dort Philosophie und Medicin zu studiren. Durch seine glücklichen musikalischen Anlagen gewann er sich einen hochherzigen Gönner, Namens Constantin von Gyika, welcher ihn auf seine Kosten dem ausgezeichneten Clavierlehrer und Componisten Anton Halm zum Unterrichte übergab. Während drei Jahren widmete er sich in seinen, von den anstrengenden Studien ihm frei bleibenden, Nebenstunden mit eisernem Fleiße der Tonkunst, dem richtigen Sinn für das Wahre schon in einer Zeit folgend, wo die glänzende, dankbare Seite der Mechanik viele angehende Tonkünstler sehr oft auf Abwege führt; so zwar, daß er, nach jener Frist von seinem Lehrer ehrenvoll entlassen, die Theorie der Musik allein durch unermüdetes Lesen vieler Werke und zahlreiche Versuche sich eigen machte, und später durch den Unterricht des berühmten Capellmeisters Ignatz Ritter von Seyfried auch im strengen Satze sich weiter ausbilden konnte. Damals ließ er sich mit immer steigendem Beifalle einige Mal öffentlich hören, bis die Antretung seiner medicinischen Studien alle Zeit in Anspruch nahm, und ihn der Musik schon dadurch entzog, daß ihm Klugheitsgründe das fernere öffentliche Auftreten in

einer der Medicin so differenten Kunst untersagten. Spätere mercantilische Unfälle, welche seinen Vater trafen, zwangen ihn, durch Musikunterricht sich die nöthige Subsistenz zu verschaffen, u. der im Jahre 1827 plötzlich eingetretene Todesfall seines Vaters entschied mit einem Male die mit Mühe unterdrückte Neigung, und er entschloß sich, nach den ehrenvoll absolvirten medicinischen Lehrcursen sich ausschließend der Musik zu widmen. — Nebst dem, daß er, durch ein logisches Studium an Selbstdenken und Consequenz gewöhnt, bald den ausgezeichnetsten Clavierlehrern Wien's beigezählt wurde, hat er durch sein gefühlvolles, äußerst fertiges u. vorzüglich classische Musik hervorhebendes Spiel sich in dieser Hinsicht einen eben so ausgezeichneten Rang erworben, als er — werden seine Compositionen, vorzüglich seine Lieder, nur erst durch die Herausgabe bekannter — auch als Componist um so gewisser einnehmen wird, da sein Styl, rein und edel, durch Originalität und tiefes Gemüth höchst eigenthümlich sich characterisirt. Seine ästhetische Bildung gewann durch den Umgang mit mehreren, Wien besuchenden, Künstlern, als Mendelsohn, Chopin, Schunke, die Gebrüder Müller u. a., eine noch höhere Bedeutung, indem selbige mit der ernsten Richtung seines Geschmacks sich im strengsten Sinne amalgamirten. — In literarischer und scientifischer Beziehung haben wir ihm mehrere gediegene, musikalisch-critische Aufsätze zu danken; auch beschäftigt er sich gegenwärtig vorzugsweise mit der musikalischen Literatur, welche bei seiner zahlreichen, gewählten musikalischen Bibliothek ihn vielfach in Anspruch nimmt. Von seinen Vocal-Compositionen sind besonders bekannt: ein Quartett, und mehrere Lieder; an Clavier-Compositionen: Variationen mit Orchester-Begleitung, Rondo's und andere Stücke. Unter seinen Manuscripten befinden sich eine ansehnliche Zahl Compositionen über Texte von Heine, Herder, Zedlitz ꝛc. Im Jahre 1833 zum Professor des Claviers am Conservatorium in Wien ernannt, ist er der Erste, welcher nach einem neu ausgedachten Systeme bei einem Claviere den gemeinschaftlichen Unterricht für eine große Schülerzahl, mit Benützung des Kalkbrenner'schen Handleiters, eben so zweckmäßig als befriedigend im Erfolge eingeführt hat. 81.

Fis-Dur, eine der 24 Tonarten unsers modernen Tonsystems, in welcher das um einen halben Ton erhöhte f, also fis, als Grundton (Tonica) der sogenannten Durtonart angenommen wird. Um der Natur dieser die Stufen der Tonleiter der Tonart Fis-Dur anzupassen, müssen in ihr noch die Töne c, g, d, a und e in cis, gis, dis, ais und eis erhöht werden. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Demnach ist denn bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung das mathematische Verhältniß ihrer Intervalle zu einander

fis	gis	ais	h	cis	dis	eis	fis
ges	as	b	ces	des	es	f	ges
1	3645	405	3	10935	1215	134	1
	4096	512	4	16384	2048	256	2

Vergl. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. Wir überschreiben diese Tabelle zugleich mit den Namen der Intervalle aus Ges-Dur, weil bei der blos enharmonischen Verschiedenheit der Töne ges und fis auch beide Tonarten (Fis-Dur u. Ges-Dur) hinsichtlich ihres äußeren Characters ganz zusammenfallen, d. h. eins sind, nur daß die Töne fis, gis, ais u. s. w. in solcher Gestalt gebraucht von den Tönen f, g, a u. s. w. abhängen, während sie als ges, as, b u. s. w. von g, a, h u. s. w. abgeleitet werden (s. Enharmonischer Tonwech-

fel). Auch hinsichtlich der inneren Natur oder des psychischen Characters dieser Tonarten findet eine solche Gleichheit, wenigstens Aehnlichkeit, statt. Es ist der Triumph in der Schwierigkeit, das freie Athmen auf überstiegenen Hügeln, der Nachklang einer Seele, die stark gerungen, aber endlich doch gesiegt hat — was aus ihren Tönen spricht; indessen läßt sich nicht leugnen, daß in der practischen Anwendung selbst, wegen der Verschiedenheit der Ausweichungen und außer ihrem eigenen Bereiche liegenden Tonverbindungen, Fis-Dur noch heller und schärfer klingt als Ges-Dur, daher auch ersteres sich mehr zum Ausdrucke einer höheren Leidenschaftlichkeit in den bezeichneten Gefühlscharacteren schickt als letzteres, das immer noch mehr dem Düstern, dem Anschauen der eben überwundenen Schwierigkeiten und des Kampfes, den die Seele bestanden, sich hinneigt. Wie in ihrer enharmonischen Verwandschaft sie, auch nach außen hin, gleichsam die auf einem Punkte zusammenfallende Grenze zweier verschiedener Gebiete bilden, so erscheinen sie auch hier, bei Betracht ihrer inneren Natur, gewissermaßen als der eine Scheideweg, dessen beide Seiten zwei völlig contrastirende Gebiete zwar von einander trennen, je nach ihrer Lage aber doch auch noch berühren: wo die innerste Empfindung sich emporgearbeitet hat aus dem Schmerze und mit Heftigkeit ergreift die Freude, die ihr entgegentritt, da möchte nach unserem Dafürhalten Fis-Dur, wo dieselbe aber ihres Zieles sich gleichsam noch nicht gewiß weiß, und bangend noch hinüber schaut in das neu sich eröffnende Bereich der Freude, da möchte Ges-Dur am passendsten und ausdrucksvollsten anzuwenden seyn. Auf einen Punkt so zusammenfallend, an sich völlig integrirend, bilden sie doch noch eine doppelt scheidende Grenze, die dann auch, weiter betrachtet, sich wohl vereinbaren läßt mit ihrer äußeren enharmonischen Verschiedenheit. Wagner in seinen „Ideen über Musik" (allg. musik. Zeitung 1823 Nr. 43 ff.) und auch Schubart in seinen „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" (pag. 377 ff.) übergehen bei ihrer Charakteristik der Tonarten Fis-Dur mit Stillschweigen. Den Grund davon zu untersuchen steht uns hier nicht an; auch wird er dem Denkenden schon nahe genug liegen. Vergl. indessen hier noch den Art. Tonart. Dr. Sch.

Fisfis, oder besser fisis, der doppelt oder um zwei halbe Töne erhöhte Ton f, welcher (auf Clavier- und Blasinstrumenten wenigstens) vermittelst der, nur enharmonisch von ihm verschiedenen, Tonstufe g ausgeübt wird. S. Doppelkreuz. Am häufigsten kommt dieser Ton vor in Gis-Moll, wo er den Leitton (s. dies.) bildet, also von höchster Bedeutung ist.

Fisher, Johann Abraham, Dr. der Musik zu Oxford, geboren zu London 1744, zeichnete sich als Violin-Virtuose aus, als welcher er auch in den 80r Jahren des vorigen Jahrhunderts eine große Reise durch Dänemark, Deutschland und Frankreich machte, wo er vielen Beifall fand. Neefe, der ihn 1785 in Frankreich hörte, gesteht ihm zwar eine große Fertigkeit zu, nennt seinen Vortrag aber rauschend und wild, und behauptet, daß er durch die häufige Nachahmung des Gambentones den eigentlichen Character des Violinspiels nicht selten gänzlich verfehlt habe. Von Anderen dagegen, und namentlich in Deutschland, ward er für einen zweiten Lolly gehalten. Von seinen Compositionen erschienen bei Clementi und Broderip in London: 9 Clavierconcerte, 4 Hoboenconcerte, 3 Violinconcerte, mehrere Divertissements für Flöte, einige Solo's und Trio's für Violine, mehrere englische Canzonetten, und endlich die beiden Opern „Monster of the Wood" nnd „Sylpho". Sein Todesjahr fällt in den Anfang des jetzigen

Jahrhunderts; doch hat es sich bis jetzt nicht mit Zuverlässigkeit ermitteln lassen.

Fis-Moll, eine der 24 Tonarten unsers modernen Musiksystems, in deren Tonleiter, um diese der Natur der sogenannten Molltonart gemäß zu bilden, außer dem Grundtone (Tonica) fis noch die Töne c und g um einen halben Ton erhöht, also in cis und gis verwandelt werden müssen. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Mathematisch berechnet folgen bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung die Intervalle dieser Tonart in dem Verhältnisse auf einander

fis	gis	a	h	cis	d	e	fis
1	3645/4096	135/161	3/4	10935/16384	5/8	9/16	1/2

S. Addition, Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Artikel. In Betracht seines psychischen Characters ist Fis-Moll ein finsterer Ton: er zerrt gleichsam an der Leidenschaft wie ein bissiger Hund an dem Gewande; es scheint ihm ordentlich in seiner Lage nicht wohl zu seyn, und daher schmachtet er immer auch nach der Ruhe von A-Dur, oder nach der triumphirenden Seligkeit von D-Dur, wohin er so gern modulirt, und mit denen Fis-Moll auch selbst in einfach harmonischer Verwandtschaft steht. In solcher Weise gebrauchte es auch Beethoven an mehreren Stellen in seinem „Fidelio", Spohr zum öfteren in seinem „Faust", und mancher andere Meister, deren entsprechende Werke alle anzuführen, hier nur zu weitläuftig seyn würde. Vergl. statt dessen noch den Artikel Tonart, und Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377 ff. Dr. Sch.

Fistel oder **Falset**, s. Kopfstimme.

Fistula (lat.) — eine Röhre; daher in der Musik — Pfeife; kommt häufig als Name der Orgelregister vor: Fistula largior — Flageolet; F. organica — Orgelpfeife; F. militaris — Feldpfeife; F. minima — Flageolet; F. pastoralis — Hirtenpfeife, Schalmey; F. rurestris — Bauernflöte; F. vulgaris — Blockflöte; F. helvetica — Schweizerflöte, Queerpfeife; und F. panis — Syrinx. Sind hier alle unter ihren deutschen Namen beschrieben und daher dort nachzusehen.

Flaccus, ein Tonkünstler des alten Roms, von dem sich leider nur die eine Nachricht noch findet, daß er zu des Terenz Comödien die Musik verfertigte.

Flachfeld, s. Feld.

Flachflöte ist eine sehr angenehm klingende 8-, 4- oder 2füßige Manualstimme, deren Pfeifen, von Metall verfertigt, ein breites Labium und einen hohen Aufschnitt haben. Dieselben sind erst conisch gestaltet, denn sie laufen nach oben hin nur ein wenig verjüngt aus, weshalb die F. oft auch mit Spitzflöte, so wie mit Spillflöte verwechselt worden ist. Ihr sanfter Ton ist ein wenig flach, schwächer wie Gemshorn und stärker wie Blockflöte; letzterer Stimme kommt sie ziemlich nahe, weshalb sie mehrere Schriftsteller auch mit dieser verwechseln. Die meisten Lehrbücher schreiben ihr einen engen Aufschnitt zu, den sie aber, der Natur ihres verlangten Tones nach, nicht haben kann, indem ein enger Aufschnitt keinen flachen Ton zu geben vermag.

Fladderklappen, s. Contra-Ventil, auch Pfeifenstock-Ventil.

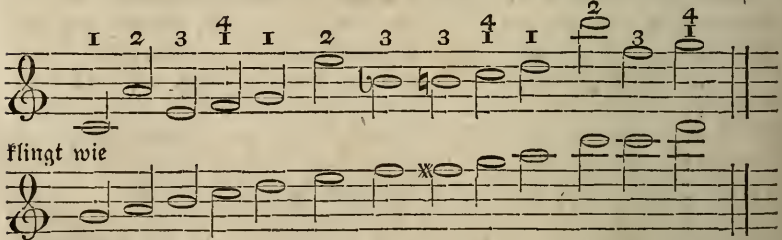
Fladdern, besser Flattern. Des ersten Wortes bedient sich Werkmeister stets. S. Plärren.

Fladt, Anton, Königl. Baierischer Cammermusikus und erster Hoboist in der Königl. Capelle zu München, ist geboren zu Mannheim 1775, und bildete sich von Jugend auf in der Musik überhaupt und in dem Spiel seines Instruments insbesondere unter der Leitung des berühmten Ramm, in dessen Schule er zu einer solch' außerordentlichen Meisterschaft gelangte, daß er noch jetzt, obschon im Alter bis über 60 Jahre vorgerückt, mit Recht das Ansehen eines der größten, fertigsten und geschmackvollsten Virtuosen auf der Hoboe genießt. Tiefe künstlerische Bildung, schöner Ton und durchdachter Vortrag haben ihm dasselbe verschafft. In die Capelle zu München ward er 1790 nach dem Tode des berühmten Lebrun aufgenommen. In den Jahren von 1793 bis 1810 machte er mehrere größere Reisen durch die Rheinlande, Oesterreich, Ungarn, Norddeutschland, England und Frankreich, auf denen er seinen im Vaterlande schon wohlerworbenen großen Ruf zu einem wirklich europäischen erhob. Namentlich war es in Paris und London, wo sein Spiel die höchste Sensation erregte, und ihm mehrere der ehrenvollsten Anträge von vortheilhaften Engagements gemacht wurden, die nur eine solche heiße, treue Vaterlandsliebe ablehnen konnte, wie er sie in sich nährt. Seit einigen Jahren tritt er auch in München als Solospieler nur noch höchst selten auf; desto mehr aber leistet er als Orchester-Mitglied, und die Solo's, die er als solches in den Opern hie und da vorzutragen hat, sind noch immer lebendige Zeugen seiner unvergeßlichen Meisterschaft.

Flageolet. Mit diesem Kunstausdrucke, der aus dem Französischen stammt, wird ein doppelter Begriff verbunden. Einmal bezeichnet man dadurch eine kleine Flöte à bec (s. d.), das kleinste aller Flöten-Instrumente, meist aus Elfenbein gedrechselt, welches der Schwarzwälderjugend und dem Schweizer-Hirtenvölkchen zur gemüthlichen Selbst-Ergötzung, zugleich aber auch zum Abrichten der Singvögel dient, um ihnen darauf ein leichtes melodisches Sätzchen so lange vorzupfeifen, bis sie es selber endlich im Gedächtnisse behalten. In einem andern Sinne jedoch versteht man darunter jene eigenthümliche Behandlungsweise der Geigen-Instrumente, kraft welcher mittelst eines besonderen Fingersatzes und Bogenstriches sowohl einfache als Doppel-Töne analog und täuschend ähnlich dem Klange jenes genannten Flageolets hervorgebracht, und durch ungewöhnliche Saiten-Schwingungen erzeugt werden. Zu einer solchen Prozedur ist aber weder eine jede Melodie, noch jeder Ton geeignet; die Finger dürfen nicht auf das Griffbrett niederdrücken, sondern ein sanftes Berühren der Saiten, nebst einem durchaus gleich scharfen Bogenzuge, erscheint wesentlich. Die linke Hand muß die dritte Lage der sogenannten ersten ganzen Applicatur fest behaupten; bei allen Tönen, welche herkömmlich mit dem vierten Finger zu greifen vorgeschrieben sind, drückt also der erste die Saiten auf demselben Punkte nieder, wo jener Ton liegt, welcher gewöhnlich in der ganzen Applicatur genommen wird. Durch diese Spielweise, die in jüngster Epoche Paganini wieder zu Ehren brachte, entstehem demnach ganz verschiedenartige, ungleich höher liegende Töne; so giebt z. B. die a-Saite der Violine auf dem Punkte $\bar{\bar{d}}$ das dreigestr. a an, und ebendaselbst erklingt $\bar{\bar{e}}$ um eine ganze Octavenstufenleiter erhöht. Auch der Triller erheischt ein individuelles Tractement, und ist schlechterdings nur auf zwei Saiten, jedoch mit gänzlich egaler Bogenwendung ausführbar.

Aehnlicher Flageolet-Töne ist nicht minder das Violoncello, ja sogar der Contrabaß, von Concert-Virtuosen behandelt, fähig, und sparsam angebracht sind sie auch von wahrhaft reizender Wirkung. Aber eben jene fast an Verschwendung gränzende Freigebigkeit hierin wird dem roi de Violon, und natürlich mehr noch der wie Pilze hervorschießenden Schaar seiner unberufenen Nachahmer mit Fug und Recht tadelnd vorgeworfen; dennoch möchten diese viel besprochenen sons harmoniques — wiewohl von strengen Censoren fast zum verpönten Kinderspiele herabgewürdigt — an und für sich keineswegs apodictisch zu verdammen seyn; am wenigsten aber als höchst nützliche Uebung, um eine vollkommene Reinheit des Spiels zu erringen; denn ohne diese ist die Existenz des Flageolet-Tons gar nicht einmal denkbar; ebenso wesentlichen Einfluß haben sie auch auf das Metall und die sonore Fülle des Tones überhaupt, und gewähren, nach dem Urtheile der competentesten Meister, sonderlich in der Ausführung des Arioso und Cantabile nicht zu berechnende Vortheile, weil die größtmöglichste Genauigkeit und eine makellose Intonation davon unzertrennbar sind, und die darin erlangte Fertigkeit auch in anderen Fällen zum Guten nachwirkend sich erweist. 18.

Das Alter des Flageolet als Flöten-Instrument geht hinauf bis in das Ende des 16ten Jahrhunderts, wo es, wie auch später noch, sogar als Concert-Instrument zuweilen angewendet wurde. Nach Burney wäre le Sieur Juvigny (1580) sein Erfinder gewesen. Der Flöte machte es jedoch in solcher Weise bald und überall Platz. 1802 erfand der Instrumentenmacher William Bainbridge zu London eine neue, eigentlich nur verbesserte Art solchen Instruments, dessen Scala und Tonfarbe sich unmittelbar an die der Flöte anschloß, und auf dem man daher aus allen Tonarten bequem und rein blasen konnte; doch hat man auch hierauf weiter keine Rücksicht genommen und ihm kaum für den Augenblick einige Aufmerksamkeit geschenkt. — Die Kunst, auf Saiten-Instrumenten den Ton jener Art Flöte nachzuahmen (Flageolet im gewöhnlichen Sinne), soll der Violinspieler Domenico Ferrari (s. d.) erfunden haben; indessen scheint sie schon früher da gewesen und durch ihn nur weiter ausgebildet und verbreitet worden zu seyn. Die Applicatur des Flageolet auf der Violine ist:



in der höheren Octave.

Die beste Schule und gefälligsten Werke für das Flageolet schrieb Collinet der Vater. — In den Notenstimmen pflegen die Stellen, welche im Flageolettone vorgetragen werden sollen, mit flautino oder sons harmoniques (ital. Suoni armonichi) überschrieben zu werden. — Der deutsche Name für F. ist eigentlich Flaschenet. d. Red.

Als Orgelstimme, wo es auch wohl Flaschenet, Flasnet, Fistula minima (kleinste Pfeife), F. largior (reichlichere Pfeife) und Vogelpfeife heißt, ist das Flageolet eine offene Manual- oder Labialstimme, deren Pfeifen cylinderförmig, aus feinstem englischem Zinn, gear-

beitet werden, und durch deren Ton ebenfalls der Ton jener erſt beſchriebenen kleinen Flöte nachgeahmt werden ſoll. Deshalb haben auch die Pfeifen eine möglichſt enge Menſur und einen ſehr niedrigen Aufſchnitt. Ihrer Natur nach ſollte ſie nur zu 1′ disponirt werden, gewöhnlich aber findet man ſie zu 2′ und zuweilen ſogar zu 4′ und 8′. In letzter Größe wird ſie von einigen Orgelbauern auch Schwägel und Schwiegel genannt, aber mit Unrecht, da dies eine ganz andere Stimme iſt. F.

Flaſchenet und Flasnet, ſ. den vorhergeh. Artikel.

Flattergrob, eine alte Benennung des kleinen c auf der Trompete. S. Trompete.

Flautando (ital.) — flötend, flötenartig; kommt ſelten vor, und nur in Stimmen für Bogen-Inſtrumente, wo es anzeigt, daß ſo viel als möglich der ſanfte Ton der Flöte nachgeahmt werden ſoll. Dies geſchieht dann dadurch, daß man den Bogen bei dem Striche viel weiter als gewöhnlich von dem Stege entfernt, und die Saiten ganz nahe am Griffbrette, und, im Falle dieſes ſehr lang iſt, faſt noch über demſelben anſtreicht. Je weiter vom Stege nämlich die Saite berührt wird, deſto leichter iſt ſie in Vibration zu ſetzen, und deſto mehr Spielraum haben ihre Schwingungen, was immer, beſonders aber auch deswegen, weil die Vibration der Saiten ſich nicht ſo unmittelbar, als wenn dieſe nahe am Stege angeſtrichen werden, dem Reſonanzboden mittheilen kann, einen viel weicheren und ſanfteren Ton nothwendig zur Folge haben muß. Der letzte Grund, die weniger unmittelbare Fortpflanzung der Vibration der Saite auf den Reſonanzboden, bewirkt denn aber auch, daß, wenn die Saite zu weit vom Stege entfernt angeſtrichen wird, faſt gar kein Ton mehr zum Vorſchein kommt, wenigſtens kein angenehmer und klangvoller, weil dann nur die Saite für ſich und nicht der Körper des Inſtruments und die darin enthaltene Luft mitklingt.

Flautbaß, eine 8=, zuweilen 16füßige eng menſurirte gedeckte Flötenſtimme im Pedale, welche hauptſächlich zur Begleitung ſanfter Manualſtimmen gebraucht wird. Ihre Pfeifen werden niemals aus Metall, ſondern immer aus hartem Holze verfertigt.

Flautino (ital.), bezeichnet als Diminutivum von Flauto ſowohl eine kleine Gattung der Flöte und Flöte à bec, als auch eine beſondere Art des Tones der Bogen-Inſtrumente, die man gewöhnlicher das Flageolet (ſ. dieſ.) nennt.

Flauto und **Flauto traverso**, der italieniſche Name der Flöte (ſ. dieſ.) — Querflöte, Querpfeife. In der Orgelbauerſprache ſind die Wörter Flauto, Flet, Fletna, Flöte, Flöthe, Flut, Flute generelle Benennungen aller 8= und 4füßigen, lieblichklingenden Labialſtimmen. Dieſelben werden in verſchiedene Arten eingetheilt, welche ſodann einen Beinamen erhalten, der entweder von einem Inſtrumente, dem ſie gleich klingen ſollen, oder von ihren Eigenſchaften entnommen iſt, und der ſie unter ſich wieder von einander unterſcheidet. Man theilt ſie ein in offene, halb= und ganz gedeckte, in aufrechte und umgekehrte coniſche Stimmen. Die Maſſen, woraus ihre Pfeifen gearbeitet werden, ſo wie ihre Einwirkungen, ſind unter den Artikeln Pfeifen und Gedact zu erſehen. In der Regel werden ſie nur für Manuale, in großen Orgeln aber mitunter auch für's Pedal disponirt, wo ſie dann Flötenbäſſe heißen, die der Engländer Recorder (eine große Flöte) nennt. In großen Orgeln dürfen ſie als Manualſtimme nicht fehlen, indem durch

ihre sanften und zarten Töne, von geschickten Spielern, zunächst religiöse Empfindungen erweckt werden können. Zum vollen Werke werden sie von keinem Sachverständigen benutzt, da sie zur Hebung desselben wenig oder gar nicht wirken können, nur unnützer Weise Wind rauben, und unter Umständen wohl gar veranlassen, daß das Ganze unrein (verstimmt) klingt. Zu großen Orgeln disponire man, wenn Geld und Raum dazu vorhanden sind, in jedem Manuale mehrere 8= und einige 4füßige Flöten; sie geben dem Organisten nicht nur Mannigfaltigkeit zu sanften Vorspielen und zu herrlicher Begleitung eines schwachen Gemeindegesanges, sondern erhöhen auch in ihm selbst den Genuß, die Orgel zu spielen. — Wir nennen hier die üblicheren dieser Flötenstimmen: Fl. amabile hieß in älterer Zeit jede sanft und lieblich klingende Orgelstimme, gleichviel, ob sie offen oder gedeckt war. — Fl. cuspida, s. Cuspida. — Fl. douce, s. Blockflöte und Flöte à bec. — Fl. dulcis oder dolce, s. Dolzflöte. — Flauto dupla oder Flöthe dupla 8′ steht nach Adlung zu Waldershausen; wahrscheinlich zwei Chöre Flötenpfeifen gleicher Qualität auf einem Stocke, oder ein Chor Flötenpfeifen, der doppelte Labien hat. — Fl. major, eine gewöhnliche offene Manual-Flötenstimme von 8′, deren Pfeifen von Holz verfertigt und weit mensurirt werden. Als Pedalstimme ist sie von 16′. — Fl. minor, die vorher beschriebene Stimme, nur daß sie im Manuale zu 4′, im Pedale zu 8′ gestellt wird. — Fl. traverso, auch Fl. traversière, Flute transfieri, Flute allemande, Fl. d'Allemagne, Deutsche Querflöte genannt, statt Flauto oft auch Flet, Flöt, Fletna geschrieben, ist eine offene Manual-Flötenstimme, die dem Tone des Instruments gleiches Namens (s. Flöte) gleich klingen soll. Dies zu erreichen, wurde sie von den Orgelbauern schon sehr verschiedenartig construirt, und aus verschiedenen Metall- und Holzmassen verfertigt, von denen Birnbaum bis jetzt fast allgemein den Vorzug behielt. Ihre Pfeifen erhalten theils Labien, theils werden sie so gemacht, daß der Wind sie von der Seite über ein rundes Flötenmundloch, gleich so wie bei dem Instrumente Flöte, anblasen kann; von welchen Arten die Labialpfeifen bis jetzt den Vorzug behielten. In Hågströms Beschreibung des schwedischen Lapplandes wird von einer solchen Stimme, die zu Söderham in der Ulrika-Eleonora-Kirche steht, und von Daniel Strale verfertigt wurde, gerühmt, daß sie ganz wie das Instrument gleiches Namens klingt; eben so soll sie der Orgelbauer Stein in Durlach sowohl aus Zinn als auch aus Metall verfertigt haben. Ihrer Natur nach muß sie nur zu 8′ und von c̄ an für den Discant disponirt werden, allein man findet sie auch hie und da zu 4 und 16′. Soll sie von 16′ bis zu C hin durchgeführt werden, so müssen sich die Pfeifen der tiefsten Octave, damit sie prompt und stark genug ansprechen können, überblasen. Zu 16′ im Pedale heißt sie Traversenbaß. Da sie einen schärfen Ton haben muß, so ist es nöthig, ihren Pfeifen ziemlich viel, doch nicht zu starken Windzufluß und einen niedrigen Aufschnitt zu geben. Hie und da begehrt man auch halb und ganz gedeckte flötenartigklingende Stimmen mit dem Namen Fl. traverso, die aber mit ihr keine andere Aehnlichkeit, als im Namen haben. Daher führt auch Prätorius S. 187 an, daß in der Schloßkirche zu Dresden Spitzflöte oder Querflöte stehe. — Die erste Nachricht, welche wir von der Erfindung haben, daß die Pfeifen dieser Stimme von der Seite angeblasen werden können, giebt Adlung in seiner „musik. Gelahrtheit", S. 534, wo er sagt, daß sie der Orgelbauer Knaut aus Buttelstädt etwa im Jahre 1780 zu Erfurt in der Petersorgel, und einige Jahre nachher Wagner in der dortigen Michaeliskirche so gearbeitet habe.

Flauto dolce, s. Dolzflöte (Orgelstimme) und Flöte à bec.

Flautone (ital.), wörtlich: eine große Flöte, s. Dolzflöte und Flötenbaß.

Flauto piccolo (deutsch eigentlich: kleine Flöte), ist der italienische Name der bekannten Octavflöte. S. Flöte.

Flavianus, Patriarch zu Antiochien, starb 404 n. Chr. und ist für den Musiker in so fern merkwürdig, als er mit Diodorus zuerst die Sitte einführte, daß die Psalmen von zwei Chören wechselsweise gesungen wurden. S. Antiphonie.

Flecha, Matthäus, ein spanischer Carmelitermönch und Componist, geboren zu Prades in Catalonien, war des Kaisers Karl V. Capellmeister, als welcher er eine Zeit lang in Ungarn lebte, von wo er aber 1599 in sein Vaterland zurückkehrte, und hier in der Benedictiner-Abtei zu Solsona, einer Stadt in Catalonien, am 20sten Februar 1604 sein Leben beschloß. Allen Nachrichten zufolge soll er sehr Viel componirt und theils in Spanien, theils in Frankreich herausgegeben haben; doch sind von allen seinen Werken nur noch einige Motetten und der Titel einer Psalmensammlung (Divinarum Completarum Psalmi, Lectio brevis et Salve Regina) bekannt, die 1581 zu Prag gedruckt wurde.

Flechsen, Roßadern, Roß- oder Hirschflechsen, aus den Füßen der Pferde oder Hirsche, werden zur Verbindung der Orgelbälge gebraucht, zu welchem Zwecke sie gehörig ausgetrocknet seyn müssen. Sollen sie gebraucht werden, so schlägt man sie mit einem hölzernen Hammer zu starken Fäden, und dreht sie zu einem so starken Strange als nöthig ist, um die Verbohrungen gehörig zu füllen, in die sie hineingedreht, eingeleimt und mit in heißen Leim getauchtem hölzernen Keile verkeilt werden, wo sie dann gleichsam das Charnier der einzelnen Theile eines Balges bilden. Statt ihrer werden auch Hanfschnüre genommen, was aber nicht zweckmäßig ist, da diese sich dehnen, folglich ein lockeres Charnier geben und von viel weniger Dauer als die Flechsen sind. In älteren Zeiten verband man die Balgtheile mit Pergamentsträngen, die aber sehr bald durch den Gebrauch der Bälge zerreißen.

Fleischer, 1) Johann Christoph, aus Schlesien gebürtig (um 1700), wohnte aber zu Hamburg, wo er sich durch die Verfertigung allerhand musikalischer, besonders guter Clavier-Instrumente einen großen Ruf erwarb. Seine Fabrikate standen in dem Preise von 60 bis 1000 Thalern. Unter anderen baute er auch ein Clavier-Instrument von 16 Fuß-Ton, das er Theorbenflügel, und ein anderes von 8 Fuß-Ton, das er Lauten-Clavier nannte. Jenes Instrument hatte drei Register, wovon zwei aus Darmsaiten, das dritte aus Metallsaiten bestand, die merkwürdiger Weise aber beide sich an Festigkeit der Stimmung und des Tones nichts nachgegeben haben sollen. Das Lauten-Clavier war zweichörig und mit Darmsaiten bezogen. Beide Instrumente haben übrigens keine Nachahmung gefunden, und deshalb sind auch wir außer Stande, jetzt noch eine genauere Beschreibung davon zu geben. — 2) Friedrich Gottlob, Herzogl. Cammermusikus und Organist an der Martins- und Aegidien-Kirche zu Braunschweig, wurde geboren zu Köthen am 14. Januar 1722, und starb zu Braunschweig, wohin er schon in seinem 25sten Jahre gekommen war, am 4. April 1806. Noch zu Ende des vorigen Jahrhunderts galt er für einen der größten Clavierspieler in Bachischer Manier. Deshalb ward er auch als Componist am meisten durch seine Claviersachen, namentlich durch

seine Clavierſonaten bekannt. Außerdem ſetzte er zu dem Drama „Comala“ die Muſik, welche 1790 im Clavier-Auszuge erſchien, und das Singſpiel „Das Orakel“, von Gellert, ebenfalls im Clavier-Auszuge gedruckt. Unter ſeinen vielen Liedern, die ſich durch Natürlichkeit der Melodie auszeichnen, iſt beſonders das Trinklied „Wir Brüder ſind noch Zecher“, das 1796 in Braunſchweig geſtochen wurde, berühmt, und in vielen Gegenden ſelbſt zum Volksliede geworden. Reichardt ſpricht im zweiten Bande ſeiner Briefe pag. 51 mit vieler Achtung von ihm. Er war auch Hofpianiſt des Herzogs von Braunſchweig und Lehrer der Prinzeſſin.

Fleiſchmann, Friedrich, geboren am 18. Juli 1766 in Heidenfeld, einem Würzburgiſchen Marktflecken, erhielt ſeine erſte Bildung auf dem Gymnaſium zu Mannheim, wo er von 1776 bis 1782 verweilte. Unterricht in der Tonkunſt erhielt er daſelbſt noch nicht, gleichwohl aber übte er dieſelbe, einer natürlichen Neigung folgend, für ſich, und ſuchte ſich namentlich einige Kenntniſſe und Fertigkeiten im Clavierſpiele zu erwerben, die dann ſpäter, als er zu Würzburg ſtudirte, durch den Umgang mit mehreren tüchtigen Künſtlern eine beſtimmtere Richtung erhielten. 1786, nachdem er das Studium der Rechte und Philoſophie abſolvirt, und auch die philoſophiſche Doctorwürde erhalten hatte, ward er Privatſecretär und Hofmeiſter bei dem Fürſtl. Tax. Regierungspräſidenten v. Welden in Regensburg, mit dem er kurz darauf eine große Reiſe durch Baiern, Schwaben und Franken machte, die durch die Bekanntſchaft mehrerer berühmter Tonmeiſter und den Beſuch verſchiedener Theater nicht wenig zur Verfeinerung ſeines Geſchmacks in Kunſtſachen beitrug. 1789 erhielt er den Ruf als Cabinetsſecretär des Herzogs von Sachſen-Meiningen. Hatte er ſchon in ſeinen früheren Jahren ſich in der Compoſition verſucht, ſo munterte ihn jetzt bei ſeinem ausgezeichneten Talente nicht nur die viele Muße, die ihm die Verwaltung ſeines Amtes übrig ließ, ſondern auch die Stellung als Capelldirector, in welche ihn der Herzog 1790 einſetzte, noch mehr dazu auf. Er ſchrieb die Oper „Die Geiſterinſel“ von Gotte (1796), mehrere Orcheſter-Sinfonien, Concerte und Sonaten für Clavier, viele Parthien für Blas-Inſtrumente, Lieder u. ſ. w., und arrangirte zum Behufe der Herzogl. Tafelmuſik einige Opern von Mozart für achtſtimmige Harmoniemuſik, was Alles einen ungetheilten Beifall fand. Er ſtarb am 30. November 1798 am Nervenfieber. Gedruckt ſind von ſeinen Werken zunächſt zwei theoretiſche Abhandlungen: „Wie muß ein Tonſtück beſchaffen ſeyn, um gut genannt werden zu können“? und „Was iſt erforderlich zu einem vollkommenen Componiſten“? (ſ. Leipz. muſikal. Zeit. Jahrg. 1. pag. 209 ff. und 225 ff.); ferner einige Variationen, drei Concerte und eine vierhändige Sonate für Clavier, eine Orcheſter-Sinfonie, mehrere Lieder und der Clavier-Auszug zu obengenannter Oper. Ein Doppelconcert für Clavier und Violine übergab er im Manuſcript dem Verleger Andre in Offenbach; ob derſelbe es wirklich gedruckt hat, iſt uns nicht bekannt.

Fleiſchmann, Johann Georg, K. Preuß. Cammermuſikus, ein zu Ende des vorigen Jahrhunderts ſehr berühmter Violoncelliſt und Componiſt für ſein Inſtrument, ſtand vorher in Dienſten des Herzogs von Curland. 1792 begleitete er den König von Preußen als Accompagniſt auf den Feldzügen am Rhein. Er ſtarb 1810. Von ſeinen Compoſitionen, die reich an Zahl geweſen ſeyn ſollen, iſt bis jetzt keine im Druck erſchienen.

Fleiſchmann, Chriſtoph Traugott, Sohn des Cantors Fleiſchmann zu Neuſtadt an der Orla, und Zögling des Capellmeiſters Hiller zu

Leipzig, wo er 1798 als Organist an der Thomaskirche angestellt wurde, und am 5. Januar 1813 starb, galt für einen der gründlichsten Musiker und trefflichsten Orgelspieler seiner Zeit; als Componist jedoch hat er sich nie gezeigt. Die zwölf Bogen starke Composition des Gedichts „Die Wollust", welche 1798 bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschien, ist nicht von ihm, sondern von seinem Bruder, Johann Gottlieb, den wir um seiner geringeren Bedeutung willen hier übergehen.

Flemming, Wilhelm, wirkliches Mitglied der schlesischen Gesellschaft zur Beförderung vaterländischer Cultur, war von 1806 bis 1820 Musiklehrer in Breslau, und befindet sich jetzt in gleicher Eigenschaft in Groß-Glogau. Von seinen Compositionen sind mehrere Lieder und Gesänge für Sopran oder Tenor mit Begleitung der Guitarre oder des Pianoforte rühmlichst bekannt. Einigen Ruf erwarb er sich in der musikalischen Welt auch durch sein „System des Elementar-Unterrichts der practischen Musik ohne besondere Rücksicht auf ein Instrument", welches 1817 zu Breslau erschien. Es zeugt dasselbe von viel Erfahrung und Gründlichkeit in der musikalischen Pädagogik.

Fleury, François Nicolas de, Cammermusikus des Herzogs von Orleans, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, stand zu seiner Zeit auch als musikalischer Schriftsteller in Ansehen, namentlich wegen seiner „Carte des principes de musique", welche 1677, u. wegen seiner „Méthode pour jouer du Théorbe", welche 1678 zu Paris gedruckt wurde.

Fliegenschnäpper, s. Durchstecher.

Fliehend — fliehender Tonschluß, s. Tonschluß.

Fließend. Der Ausdruck fließend (Fluß) wird in der Musik, wie in allen Redekünsten, zu welchen theilweise auch die Musik gerechnet werden darf, nur in bildlichem Sinne gebraucht, — zur Bezeichnung des ununterbrochenen Fortganges und Zusammenhanges der Gedanken und Töne, und des leichten und sanften Uebergangs von dem Einen zum Andern, wie dies bei den Wassertheilen eines wirklichen Flusses der Fall ist. Eine Melodie, eine Harmonie ist fließend, wenn ihre Tonfolge ohne zu merkliche Sprünge oder Contraste sich gleichsam von selbst ergiebt, ein Ton gleichsam aus dem andern entspringt, der eine zu dem andern in sanfter, angenehmer Folge über geht. Findet dabei, namentlich bei der Harmonie, zugleich eine starke Fülle statt, eine Kraft, ein gewaltsames Drängen gleichsam, in der Bewegung, dem Tempo selbst etwa oder auch nur in der Masse der natürlichsten Tonverbindungen, so heißt sie analog auch wohl strömend, weil die größeren und gewaltigeren Flüsse Ströme genannt zu werden pflegen. — Für den melodischen Theil einer Composition ist es ein wesentliches Erforderniß, daß sie fließend sey, Fluß habe — wie man auch wohl sagt — weil ihr nur dadurch die nöthige Annehmlichkeit verliehen werden kann. Ein lyrischer Gesang wenigstens läßt sich nie ohne eine fließende Melodie denken. Mit dem Anmuthigen (s. Anmuth) geht das Fließende Hand in Hand, und die Natürlichkeit (s. d.) erscheint immer als seine fruchtbarste Gebärerin. Daher wird es überhaupt auch zu einer wesentlichen Eigenschaft des Schönen, wo dieses nämlich in seiner eigentlichsten Wesenheit, abgesehen von aller blos characteristischen Darstellung, zur Erscheinung gebracht werden soll, und kann es hier von mächtiger Wirkung seyn. Als Muster fließender Melodien müssen unter den älteren Mozart's und unter den neueren Lindpaintner's Lieder und Gesänge genannt werden.

F-Löcher pflegen um ihrer Form willen (wie ein liegendes lat. f) die beiden in dem Resonanzboden eines Geigeninstruments zu beiden Seiten des Stegs ausgeschnittenen Löcher genannt zu werden, die dazu dienen, die äußere Luft mit derjenigen in Verbindung zu setzen, welche in dem Corpus des Instruments selbst enthalten ist (was nach den Gesetzen der Akustik die Erzeugung des Klanges eines solchen Instruments nothwendig macht); zugleich auch um den sogenannten Stimmstock in dem Instrumente aufstellen und richten zu können. Die Form dieser Löcher ist keineswegs eine willkührliche, sondern durch den ersten Hauptzweck derselben genau bestimmt. So sagt unter Anderen auch ganz richtig C. E. Pellisov in dem neuen Jahrbuche der Chemie und Physik Bd. 7 (1833) in seiner Abhandlung „Berichtigung eines Fundamentalsatzes der Akustik" u. s. w., welche auch einzeln erschienen ist, pag. 17: „Auch die sogenannten F-Löcher an den Geigen bedingen gerade durch ihre Gestalt und ihre Stelle Klang, Fülle und Dauer des Tones, und eine viereckige Geige nach Savart's Vorschlage mit geraden F-Löchern ist ein Unding, durch das sich nur der curiose Dilettant betrügen lassen kann. Man versuche es nur, und gebe Paganini oder Lafont eine solche Geige in die Hand, lasse sie in einem Odeon spielen, und höre dann ihr Urtheil und das des Publikums. Gerade den eigenthümlichen, glänzenden, schwellenden, fließenden, dauernden gläsernen Geigenton, der eine ächte Amati oder Guarneri characterisirt, kann solch' ein Instrument nie bekommen, — es bleibt immer eine Schachtel." —hr.

Flödel, der Name des schmalen Streifes, der an der Peripherie der Decke und des Bodens der Geigeninstrumente mit schwarzem Holze eingelegt ist. An schlecht gearbeiteten Instrumenten ist dieser Streif zuweilen auch nur gemalt.

Floquet, Etienne Joseph, ein berühmter französischer Operncomponist aus der letzten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Er war am 25sten November 1750 zu Aix in der Provence geboren, und entwickelte seine ausgezeichneten Anlagen zur Musik so frühzeitig, daß er schon in seinem 11ten Jahre in der dasigen Hauptkirche eine Messe von seiner Composition aufführte. Um 1770 kam er nach Paris und brachte daselbst 1773 das Ballet „l'Union de l'Amour et des Arts", als sein erstes öffentliches Werk, gleich mit so vielem Glücke auf's Theater, daß es mehr als hundert Mal nach einander mit immer gleichem Beifalle eines stets sehr zahlreich versammelten Publikums wiederholt wurde. Auch ist F. der erste Componist, den das Pariser Publikum nach der Vorstellung auf die Bühne rief, und der auch auf derselben erschien. Einige Zeit darauf ging er nach Italien, um sich nach den dortigen größten Meistern zu bilden, und erhielt von dem berühmten Sala, einem der letzten Meister aus der alten neapolitanischen Schule, Unterricht im Contrapunkte, dessen Studium er auch nachgehends noch einige Zeit unter der Leitung des großen Theoretikers und Historikers Pater Martini in Bologna fortsetzte. Ein Te Deum für 2 Chöre, welches er um diese Zeit in Neapel aufführte, verschaffte ihm eine Stelle in der Academie der Philharmoniker in Bologna. Als gesetzlich ist aber bekannt, daß, um ein Mitglied dieser Academie zu werden, sich der Candidat zu jener Zeit in drei verschiedenen Zusammenkünften eben so vielen Prüfungen unterwerfen mußte. Floquet, nachdem er in zwei und einer halben Stunde einen Canto fermo, eine fünfstimmige Fuge und ein Crucifixus componirt hatte, wurde indeß nach dieser einzigen bestandenen Probe sogleich einstimmig als Mitglied aufgenommen. 1777 kehrte er wieder nach Paris zurück, wo nun-

mehr aber die bisher vom Glück ihm bewiesene Treue zuweilen wankte, indem mehrere seiner Opern das Mißfallen des Publikums erregten, woran übrigens der schlechte Text derselben hauptsächlich Schuld gewesen seyn soll. Doch ging die Schmach so weit, daß, als seine letzte Oper „Alceste" seiner für unwürdig erklärt wurde, diese Kränkung ihn bald darauf das Leben kostete: er starb zu Paris am 10ten März 1785, noch nicht 35 Jahre alt, aus Gram. Von seinen Compositionen sind noch 1 Te Deum für 2 Chöre; mehrere Messen, Hymnen, Psalmen u. andere Kirchenstücke; ferner die Opern „Helle" (1778), „La Cinquantaine" (op. comiq.), „Bathille et Théodore" (ebenso), „La nouvelle Omphale" (ebenso 1782), „Le Seigneur bienfaisant" (ebenso 1783), die genannte, und endlich auch noch das heroische Ballet „Azolan" (1774) bekannt. v. Wzrd.

Flor, Christian, blühte als berühmter Organist und Componist in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, in welcher Zeit er an der Johannis- und Lambertskirche zu Lüneburg angestellt war. Bekannt sind von ihm noch mehrere fünfstimmige Hochzeitsgesänge mit Begleitung von zwei Violinen und dem Basso cont. (1656 zu Hamburg gedruckt), deren Text er aus dem neunten Hauptstücke des Buchs Tobiä entlehnte; ferner zwei Theile Melodien zu Johann Risten's „musikal. Seelenparadiese" (1660 und 1662 zu Lüneburg gedruckt), und endlich der Choral „Auf meinen lieben Gott ꝛc.", den er mit umgekehrtem Contrapunkte für's Clavier setzte und in dieser Gestalt 1692 zu Hamburg drucken ließ.

Florio, G., der Günstling und mehrjährige Reisegesellschafter der berühmten Sängerin Mara, war Flötenvirtuos und wahrscheinlich ein Sohn des Flötisten Pietro Grassi Florio, der sich ehedem in der Dresdner Capelle befand, 1756 aber dieselbe verließ, und sich darauf zuerst nach Paris und dann nach London begab; wenigstens ward jener G. F. erst von London aus, und zwar durch die Mara, bekannt. Für diese componirte er auch einige Arien, die im Ganzen jedoch wenig Glück machten. Besser sind seine Flöten-Quartette und Duette, welche bei Broderip und Clementi in London erschienen. Er starb hier gegen 1810.

Florschütz, Eucharius, Organist an der Jacobskirche zu Rostock, geboren zu Lauter bei Coburg 1757, und gestorben 1820, fing früh an zu componiren, namentlich für Violine und Flöte, und mit so viel Beifall, daß er um 1780 schon einer der beliebtesten Instrumental-Componisten seiner Zeit war. Nach der Zeit versuchte er sich auch in größeren Werken; schrieb 1792 die Operette „Der Richter und die Gärtnerin", die bei ihrer ersten Aufführung in Lübeck jedoch nicht sehr gefallen wollte, was ihn veranlaßte, wieder zur reinen Instrumental-Composition zurückzukehren und in der Vocalmusik nur in dem leichteren Genre und im Kirchenstyle sich zu versuchen. Daß er hier denn durchgehends fast nur Ausgezeichnetes geliefert hat, war vielleicht eine Folge seiner natürlichen Anlagen; ein Meisterstück z. B. darf seine Bearbeitung des Auferstehungs-Gesanges von Klopstock: „Aufersteh'n, ja aufersteh'n wirst du" ꝛc., für allgemeinen Chor (Leipzig bei Peters) genannt werden. Es ist dieselbe nicht nach Art der älteren Kirchen-Arien gehalten, wie dies bei Graun's allgemein bekannter Melodie jenes Gesanges der Fall ist, sondern höchst einfach, wie die kunstreichen Kirchen-Hymnen der ältesten Zeit in Italien u. Deutschland. Wunderbar mächtig dieses würdevollen herrlichen Styles erscheint F. in dieser einen Composition, die dadurch aber auch einen bedeutenden Vorzug vor allen übrigen erhalten hat. Seine Canzonetten und Romanzen sind gefällig,

streng genommen jedoch nur oberflächliche Musikwerke. Das bekannteste darunter ist das Lied „Zu Steffen sprach im Traume" ꝛc. Mehr Beachtung, von Seiten des ächten Kunstfreundes, verdienen wieder seine Fugen und seine vierhändigen Clavier-Sonaten, die Kühnel in Leipzig druckte. Seine Duette und Trio's für Violine und Flöte sind Manuscript geblieben.

Flöte, ital. Flauto, franz. Flûte (von dem lat. flare-blasen). Daß die Flöte eines der ältesten musikalischen Instrumente, vielleicht das älteste ist, darf wohl mit ziemlicher Zuverlässigkeit angenommen werden; indem sie in ihrer ersten rohen Gestalt der Natur am leichtesten entnommen werden konnte. Vergl. den Art. Blasinstrumente (Geschichte derselben). In derselben nämlich war sie wohl nichts anderes als ein einfaches Rohr, das an einem Ende zugeklebt, am anderen angeblasen einen hellen Ton von sich gab. Daraus entstand, wie am angeführt. Orte schon ausführlicher erzählt ist, zuerst die sogenannte Hirten- oder Panpfeife, die durch Mozart's „Zauberflöte" später auch den Namen Papagenopfeife erhielt. Mit dem Verlangen nach mehr Vergnügen von der bereits erzielten Musik mußte sich dann natürlich auch das Streben nach einer weiteren Vervollkommnung des Instruments verbinden; und zu der Erfindung der Tonlöcher gab gewiß die menschliche Stimme, deren Bildung man beobachtete, die erste Veranlassung. Ein Preis, den man — wie die Geschichte mit Gewißheit erzählt — auf jede neue Verbesserung des Instruments setzte, munterte zu genauen Beobachtungen auf. So erhielt Ismenias z. B. zu Corinth 7 Talente für eine Flöte mit nur 3 Tonlöchern. Wer indessen zuerst die Entdeckung der Zweckmäßigkeit der Tonlöcher machte, ist unbekannt geblieben. Die alten Griechen, bei denen die Flöte Aulos u. Monaulos hieß, gaben sie für eine fremde Erfindung aus; die Aegyptier schrieben sie nach Eustachius (ad Iliad. 7) dem Osiris zu, und Claudian (Athenaeus libr. 4. pag. 176) läßt sie wieder in Memphis erstehen. Nur von der Beschaffenheit der ältesten Flöten mit Tonlöchern hat man noch einige zuverlässige Nachrichten. Sie wurden gerade herunter gehalten an den Mund gesetzt, wie die Flöte à bec, und hatten einen starken tiefen Ton. In Folge der Panpfeife machte man einfache und doppelte Flöten, d. h. Flöten mit einem Rohre und andere mit zwei Röhren. Die einfache Flöte, welche bei den Griechen Bombyx (Βόμβυκες) hieß, hatte die volle Länge eines Riedrohrs, und war noch einmal so groß als die Röhre einer doppelten Flöte, daher auch von viel tiefer liegendem Tonumfange. Nach dem Zeugniß des Pollux (Onomast. lib. 4) wurde sie ihres starken Tones wegen besonders bei den Bacchus-Festen gebraucht. Bei den Aegyptiern, die sie Ginglarus nannten, war die einfache Flöte kleiner, nur wenig mehr als eine Hand lang, daher auch von höherem und angenehmerem Klange. Eben so bei den Syriern, wo sie Gangris hieß, und bei den Phöniziern, die in den Festtagen der Adonis ihre Trauerlieder darauf spielten. Nach alten Zeichnungen bestand diese einfache Flöte aus einer langen oben engeren, unten weiteren Röhre, in welcher oben ein Mundstück (wahrscheinlich mit einem Kerne, wie die Flöte à bec) stack, und die in der Mitte durch einen dicken (natürlich hohlen) Knopf getheilt war. In dem Theile der Röhre über diesem Knopfe waren sieben Tonlöcher, die beim Spiele mit den Fingern gegriffen wurden; in dem Knopfe selbst noch mehr, die immer offen standen. Sollte von jenen sieben Tonlöchern eines oder zwei bedeckt werden, die die Finger nicht erreichen konnten, so geschah dies vermittelst eines Bandes, das an den Knopf befestigt war und über der oberen Röhre her-

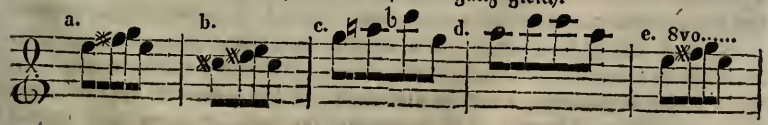
lag, also ziemlich ähnlich der Schalmey (Calamus). Häufiger als die einfache Flöte ward, ihrer bequemeren Spielart wegen, die doppelte gebraucht. Diese bestand aus zwei kürzeren, bald krummen bald geraden, Röhren neben einander, deren oberstes Ende gewöhnlich zusammengebunden war, und die vermittelst eines einzigen Mundstücks angeblasen wurden. In der Röhre, welche mit der linken Hand gehalten wurde, und daher bei den Lateinern die tibia sinistra hieß, befanden sich 3, und in der anderen für die rechte Hand, tibia dextra genannt, zwei Tonlöcher. Für den Erfinder derselben galt (Apulejus Florid. Libr. 1) der Phrygier Hyagnis, der Vater und Lehrer des Marsyas, von welchem Letzteren die Fabel erzählt, daß er damit den Apollo zu einem Wettstreite auf seiner Harfe herausgefordert habe. — Nachgehends erlitten, zu den ältesten Zeiten schon, sowohl die einfache als die doppelte Flöte mancherlei Veränderungen; ja man kann annehmen, daß die Griechen, so viele Weisen sie hatten (Dorisch, Lydisch, Phrygisch ꝛc. ꝛc.), auch so vielerlei Flöten verfertigten, die dann von anderen Völkern wieder mit den verschiedensten Namen belegt wurden (Berecyntische, Mydonische, Idäische ꝛc.). Ein merkenswerther Verbesserer derselben war Pronomus, ein alter Thebanischer Flötenspieler, der zuerst den Gebrauch ein und derselben Flöte zu verschiedenen Tonweisen entdeckt haben soll. — Mit der Zeit aber, in welcher man anfing, die Flöte nicht mehr gerade aufrecht, sondern queer an den Mund zu setzen, verschwanden auch alle jene ihre verschiedenen Arten u. Namen: in Folge ihrer Behandlungsweise hieß sie Queerflöte, Flauto traverso. Wann und durch wen dies zuerst geschehen, hat sich ebenfalls nicht mit Gewißheit ermitteln lassen; jedenfalls geschah es sehr früh. — Die Erfahrung hat diese Art, die Flöte zu blasen, sanctionirt, und so ist es denn auch bis auf den heutigen Tag dabei geblieben. — Die Flöte in ihrer jetzigen Gestalt bestand Anfangs aus einem einzigen ganzen Stück Rohr aus Buchsbaum oder schwarzem Ebenholz mit sechs Tonlöchern (bei einigen uncultivirten Völkern trifft man indessen auch jetzt noch Flöten mit nur 3 Tonlöchern). In Frankreich fügte man zuerst unten noch ein Tonloch zu, und bedeckte dasselbe mit einer Klappe, die mit dem kleinen Finger der rechten Hand geöffnet werden konnte. Später wurde die Flöte aus drei Stücken verfertigt; nämlich 1) aus dem Kopfstücke, in welchem das Mundloch zum Anblasen sich befand, 2) dem Mittelstücke, in welches die sechs Tonlöcher eingebohrt wurden, und 3) dem Füßchen, das das Loch mit der Klappe hatte. Vielleicht führte das bequemere Tragen des Instruments in der Tasche darauf, daß man bald auch das Mittelstück in zwei gleiche Hälften theilte, und einer jeden derselben drei Tonlöcher zutheilte. Weil die Stimmung nicht an allen Orten gleich war, sann man endlich auch darauf, das Instrument für jede Stimmung brauchbar zu machen, und dies wurde, in Folge akustischer Erfahrungen, dadurch erreicht, daß man das obere Mittelstück in verschiedener Länge verfertigte, und je nachdem man eine tiefere oder höhere Stimmung haben wollte, das längere oder kürzere Mittelstück gebrauchte. Trommlitz brachte aus dem Grunde die Zahl dieser verschiedenen Mittelstücke bis auf 7, weil durch das Ausziehen der einzelnen Theile, wodurch man sich zuweilen auch beim Vorkommen einer tieferen Stimmung hilft, niemals eine vollkommene Reinheit aller Töne erzielt werden kann. Aber auch durch den Wechsel der Mittelstücke an und für sich wird diese noch nicht vollkommen und in allen Fällen bewirkt, und man mußte deshalb auf ein noch genügenderes Mittel denken. Dies war der bewegliche Pfropf oder die Pfropfschraube (ein

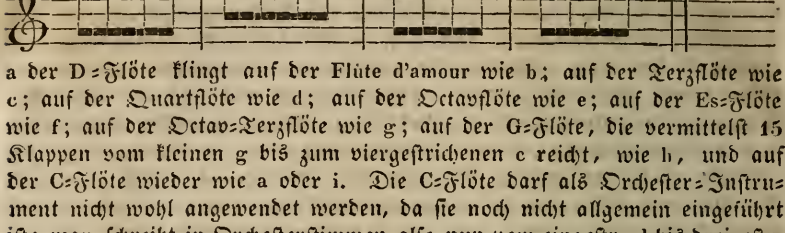
wesentliches Stück auch zur Erlangung eines guten Tones, welche Quanz 1726 erfand. Die oben nothwendig zu bedeckende Höhlung des Instruments läuft nämlich nach unten etwas verjüngt zu, und nach den Lehren der Akustik wird die Länge des noch hohlen Raumes über dem Mundloche nothwendig bedingt von der Länge des Instruments unter dem Mundloche, und muß mit dieser in vollkommen richtigem Verhältnisse stehen, wenn die Töne ihren ganzen Umfang hindurch gleich rein u. stark seyn sollen: je geringer diese (untere Länge), desto größer jene, und umgekehrt je größer diese, desto geringer jene. Durch die Pfropfschraube läßt sich das leicht ermitteln: beim Gebrauche der kürzeren Mittelstücke schraubt man sie weiter in die Höhe vom Mundloche ab, und beim Gebrauche der längeren Mittelstücke weiter hinein dem Mundloche zu. Vor Erfindung dieser Pfropfschraube suchte man denselben Zweck auch durch eine kleine bewegliche Röhre an dem Fuße des Instruments, die man das Register nannte, zu erreichen, die ebenfalls dem längeren oder kürzeren Mittelstücke entsprechend weiter heraus oder hineingeschoben wurde; doch ward der Pfropfschraube bald und mit Recht der Vorzug. Um zu erfahren, ob der Pfropf an der rechten Stelle steht, macht man folgende Probe: man bläst erst das eingestr. d, dann das zweigestr. u. zuletzt das dreigestr.; sind alle drei d ganz rein, so steht der Pfropf an seiner gehörigen Stelle; ist das dreigestr. d zu tief und das eingestr. zu hoch, so steht der Pfropf noch zu weit vom Mundloche entfernt, und umgekehrt; rein müssen alle drei Töne seyn. — So besteht denn das Instrument in seiner jetzigen Gestalt: 1) aus vier zusammengezapften Stücken Röhre, dem Kopfstücke, zwei Mittelstücken (von denen das obere, wie bemerkt, in verschiedenen Größen gebraucht wird), und dem Fuße; 2) der Pfropfschraube; 3) sieben offenen Tonlöchern (drei in dem untersten Mittelstücke für die drei mittleren Finger der rechten, drei oberhalb in dem oberen Mittelstücke für die drei mittleren Finger der linken, und einem unterhalb dieses Mittelstücks für den Daumen derselben Hand), und 4) aus mehreren Klappen; ist oben verschlossen u. unten offen, u. wird nicht durch ein Mundstück, sondern blos durch ein von der Seite anzublasendes Mundloch intonirt. Die Anzahl der Klappen ist sehr verschieden; die allergewöhnlichsten Flöten haben nur eine Klappe am Fuße für den Ton dis oder es, die ebenfalls Quanz erfand; in neueren Zeiten aber werden Flöten mit 7 bis zu 15 Klappen verfertigt, theils um alle Töne der chromatischen Leiter ihres Umfanges, theils um mehr Reinheit und eine völlige Gleichheit derselben in Hinsicht ihrer Stärke zu erlangen. Eben so haben auch die übrigen Theile dieses Instruments mancherlei Verbesserungen und Erweiterungen erlitten, und ist es durch manche wesentliche Erfindung bereichert worden, neuester Zeit namentlich durch den berühmten Flötisten Theobald Böhm in München, der im Augenblicke (Sommer 1835) wieder mit einer dergleichen beschäftigt ist, und sie bald dem Publikum vorzeigen wird. Alle diese einzelnen Erfindungen und Verbesserungen aber speciell aufzuzählen, kann nicht hier der Ort seyn. Nennen wir daher nur die Namen Derjenigen, welche sich besonders darin auszeichneten, und die Schriften, wo ausführlichere Nachrichten über ihre Leistungen zu finden sind: G. Hoffmann (st. 1740 und erfand eine neue Klappe); J. J. Quanz (s. oben, und seine „Anweisung, die Flöte zu spielen"); J. H. Ribock (erfand besser deckende Klappen, s. seine „Bemerkungen über die Flöte und Behandlung derselben", und sein kleineres Buch: „Ueber die bessere Einrichtung der Flöte"); J. Tacet (erfand die gis-, lis-, b- und c-Klappe, und eine längere c- und cis-Klappe); J. Wilde (lebte 1740 und erfand

eine Flöte, deren Ton vermittelst einer Klappe in den Schalmeyton verwandelt werden konnte); Anton Bayr, Professor an dem Conservatorium zu Wien, erfand die Kunst, Doppeltöne auf der Flöte hervorzubringen); J. G. Trommlitz (s. oben und seine Flötenschule); Ehrhard (erster Hoboist in der Großherzoglichen Capelle zu Carlsruhe und Instrumenten-Drechsler, erfand 1815 eine Flöte für nur eine Hand, s. Leipz. musik. Zeit. 1815, pag. 265 ff.), F. N. Kappeller (ehemal. Mitglied des Münchner Hof-Orchesters, erfand eine ganz neue Flöte, welche C. M. v. Weber in der Leipz. Allgem. musik. Zeit. 1811, p. 377 rühmlichst beschreibt); dann vergl. man noch die sehr lehrreichen Abhandlungen in der Leipz. Allgem. musik. Zeitung: „Ueber die Fehler der bisherigen Flöten, nebst Vorschlägen zu ihrer Verbesserung" (Jahrg. 1803, p. 609 ff.); „Etwas über die Flöte und das Flötenspiel" von Fürstenau (Jahrgang 1825, pag. 709 ff.); „für Flötenspieler bemerkenswerthe Stellen aus dem Buche: A word or two on the Flute etc." übersetzt und mit Anmerkungen begleitet von L. Grenser (Jahrg. 1828, pag. 97 ff.); „Bruchstücke aus einem noch ungedruckten philosophisch-practischen Versuche über die Natur und das Tonspiel der deutschen Flöte", von Dr. Joh. H. Liebeskind (Jahrg. 1807, pag. 97 ff.). Und in der Cäcilia (Bd. 9 pag. 120 ff.) befindet sich ein Aufsatz über die zweigestrichene c- und eingestrichene b-Klappe, und ebendaselbst (pag. 126) die Nachricht von der Erfindung eines Flöten-Patent-Mundstücks von W. Wheatstone, beide von G. Weber. — Auch in akustischer Beziehung haben wir, da unter dem Artikel Blasinstrument die Akustik aller Blasinstrumente in ihren ersten Grundzügen aufgestellt worden ist, hier nur noch Einiges über das Material, die Erzeugung der Aliquottöne und den Ansatz der Flöte zu bemerken. Bekanntlich ist die schwingende Luftsäule in der Flöte, so wie in allen anderen Blasinstrumenten, nur das, was bei den Saiteninstrumenten die schwingende Saite — der tonerregende Körper; der Ton selbst hat seinen eigentlichen Grund in der Molecularschwingung der soliden Masse des Instruments. Es ist daher von größter Wichtigkeit, welches Holz man zu einer Flöte nimmt. Hier sind nun die Akustiker und practischen Flötisten verschiedener Meinung. Fürstenau (s. oben a. a. O.) giebt dem Buchsbaum den Vorzug und behauptet, eine daraus verfertigte Flöte klinge viel weicher als alle anderen; dagegen halten die meisten Akustiker das Ebenholz für zweckmäßiger. Und auch wir sind dieser Ansicht. Es kommt nur darauf an, daß eine Flöte die gehörige Dimension hat, und sie wird, aus Ebenholz verfertigt, neben einem unleugbar weicheren auch einen noch weit festeren, reineren, durchdringenderen und leichter ansprechenderen Ton haben. Will man hieraus den Grundsatz ableiten, daß, je härter das Holz sey, desto kräftiger und fester auch der Ton seyn müsse, so leidet das durchaus keinen Widerspruch. Der oben erwähnte Th. Böhm kam bei seinem letzten Aufenthalte in London dem dortigen berühmten Flötenvirtuosen Nicholson in jeder anderen Hinsicht ganz gleich, nur nicht in der Stärke des Tones. Nicholson besaß eine Flöte aus Kokosholz; Böhm blies auf der nämlichen Flöte und nun war sein Ton in keiner Hinsicht mehr von dem jenes zu unterscheiden. Darum verfertigt B. nun auch keine anderen Flöten mehr als aus Kokosholz, nach seiner Erfindung, und sie zeichnen sich alle durch ihren vollen gewaltigen Ton vor Flöten aus jedem anderen Materiale vortheilhaft aus. Bei eben diesen Flöten entdeckte Böhm jedoch auch den Umstand, daß die Stärke der Wände des Instruments den bedeutendsten Einfluß auf die Beschaffenheit des Tones habe: das Holz seiner Flöten nur um

die Dicke eines Messerrückens über das einmal als das beste ausgemittelte Maaß verstärkt, machte den Ton klanglos und dumpf; das nämliche Holz um dieselbe Dicke verdünnt, machte den Klang unerträglich schreiend. Dies muß auch, in höherem oder geringerem Grade, der Fall werden, wenn die Holzröhre einer Flöte, oder auch nur ihr Mundloch, mit Metall (Messing oder Silber) ausgefüttert wird. Der Grund davon liegt weniger in der Härte und Festigkeit als in der Natur der Molecularschwingung des Metalls. — Wie über das Material hat man auch schon viel darüber gestritten, auf welche Weise die höheren Töne der Flöte hervorgebracht werden. Eine Hauptbedingung dabei ist, daß eine kürzere, der Unterabtheilung entsprechende Welle erregt wird. Dies kann auf zwei, dem Anscheine nach entgegengesetzte, Weisen geschehen: entweder daß man so stark bläst, daß vermöge des Widerstandes der eingeschlossenen Luftsäule die Welle nur auf geringe Entfernung sich erstrecken kann, oder indem man äußerst leise bläst und so unmittelbar eine Welle erzeugt, die zu kurz ist, als daß sie auf geradem Wege in die Mitte der Pfeife in dem zum Schwingen erforderlichen Augenblicke gelangen könnte. Das starke Blasen wird bewirkt entweder unmittelbar dadurch, daß man die Geschwindigkeit des Luftstromes durch Blasen mit der Lunge verstärkt, oder daß man die Lippen verengt, und so zwar eine geringere Quantität Luft zugleich aber mit desto größerer Geschwindigkeit gegen den Rand der Flöte stößt. Ersteres geht beim melodischen Spiele nicht wohl an, und daher bedient man sich besser des Letzteren, worin denn auch gerade jene zweite Art des leiseren Blasens besteht. Durch Verengerung der Embouchure nämlich kann nur eine verhältnißmäßig kleinere und darum nothwendig auch kürzere Welle in die Flöte treten. Da die natürliche Lippenbildung mancher Musiker eine solche Verengerung nicht genau zuläßt, so schlug Biot auch vor, den Aufschnitt des Instruments mittelst eines beweglichen Labiums zu verkleinern. Doch ist dies Mittel zu unsicher, und erreicht seinen Zweck nur halb. Das Ein- und Auswärtsdrehen der Flöte, oder das Verändern des Winkels, unter welchem die Luft gegen den scharfen Rand der Embouchure stößt, hat in sofern Einfluß auf die Erhöhung oder Vertiefung des Tones, daß, wenn durch Einwärtsdrehen der Flöte die Oberlippe immer mehr und mehr über das Mundloch zu stehen kommt, der Ton sich vertieft, was gleichfalls geschieht, wenn die Epiglottis sich über die Stimmritze legt, wodurch bei der Stimme der erzwungene sogenannte Strohbaß entsteht. Zugleich strömt mit dem, an dem scharfen Rande gebrochenen, vorderen Theile des Luftpinsels noch der hintere ungebrochene, mit in die Röhre, und der größte Theil des Stoßes an den brechenden Rand geht durch den stumpfen Winkel, den er mit der Oeffnung macht, verloren. Beim Auswärtsdrehen der Flöte zieht sich die Oberlippe von der Oeffnung mehr zurück, und die Welle kann frei in die Luft treten, ohne von einem Deckel zurückgeworfen zu werden. — Dies führt auf den besten Ansatz. — Wer, wie fast Alle thun, die Flöte so an den Mund setzt, daß das Mundloch zu weit einwärts zu stehen kommt, kann nie einen vollen, schönen, biegsamen Ton hervorbringen; sein Ton wird dünn, schneidend, lispelnd, ohne Klang und Kraft seyn. Auf diese Weise läßt sich nie ein Cantabile mit gehörigem Portamento vollkommen gut und richtig vortragen. Die Lippen dürfen das Mundloch höchstens nur bis zur Hälfte bedecken, wenn der Ton wirklich schön und singend werden soll. In dieser Lage, wenn der Bläser nur erst einige Festigkeit darin erlangt hat, läßt sich der Ton am besten beherrschen, und sowohl jede Nuance im cantabeln Satze als jede Bravourstelle mit Leichtigkeit ausführen, und dem

ganzen Spiele mehr Mannigfaltigkeit u. Interesse verschaffen. Der Anfänger wird bei diesem Ansatze allerdings zwar mehr Schwierigkeiten finden, einen schönen Ton zu gewinnen; allein die späteren wesentlichen Vortheile, die daraus hervorgehen, wiegen die Mühen und Anstrengungen, welche ein Gewöhnen daran erfordern, weit auf. — Mehr über die Behandlung und Spielweise der Flöte gehört in die ausführlichen Lehrbücher (siehe unten), neben denen wir in Beziehung auf das Gesagte auch noch die beiden Abhandlungen von Professor C. P. Pellisov „Theorie gedeckter cylindrischer und conischer Pfeifen ꝛc.", und „Berichtigung eines Fundamentalsatzes der Akustik" (aus dem neuen Jahrbuche der Chemie und Physik von 1833 Bd. VII. und VIII. auch besonders abgedruckt) als höchst interessante und lehrreiche Lecture empfehlen. — Widmen wir dem Instrumente nun auch noch einige Aufmerksamkeit in seiner ästhetischen, ächt künstlerischen Bedeutung, u. der daraus hervorgehenden praktischen Anwendung. Unter allen Rohrinstrumenten (zu welchen die Flöte vermöge ihrer Construction und Bauart gehört) ist es das ausgebildetste und beliebteste. Das süße irdische Verlangen, das Hinschmachten und Hinstreben in einer dem Verlangen noch nicht genügenden Lust, die Sehnsucht und Lieblichkeit, die aus seinen Klängen sprechen, und die nahe Verwandtschaft seiner Töne mit denen der menschlichen Stimme, haben es dazu gemacht. Und ward es von dem klassischen Alterthume schon so hoch gehalten, daß beim Festgelag wie beim Tempeldienste, bei Triumphzügen und bei Leichenbegängnissen sein Spiel nicht fehlen durfte, so hat es seit den Zeiten Friedrichs des Großen besonders, dessen Lieblingsinstrument es bekanntlich war, eine Ausbildung erreicht, die man seinen Culminationspunkt zu nennen berechtigt ist. Die mancherlei Genres der neueren Musik haben seinen Kreis so sehr erweitert, seine Anwendung so unendlich vervielfältiget, daß es in dieser Hinsicht den Geigeninstrumenten fast gar nicht nachsteht. Außer der gewöhnlichen Flöte, welche man die D-Flöte zu nennen pflegt, weil sich ihr Tonumfang vom eingestrichenen d durch alle Stufen der diatonisch-chromatischen Leiter bis hinauf zum dreigestrichenen a erstreckt, hat man noch 1) eine sogenannte Liebesflöte (Flûte d'amour), welche um eine kleine Terz tiefer; 2) eine Terzflöte, welche um eine kleine Terz höher; 3) eine Quartflöte, welche um eine Quarte höher; 4) eine Octavflöte (Flauto piccolo oder Ottavino), welche um eine ganze Octave höher; 5) eine Es-Flöte, die um eine kleine None höher; 6) eine Octav-Terzflöte, welche um eine Decime höher als die gewöhnliche D-Flöte steht; 7) hat der Professor Bayr in Wien von dem Instrumentenmacher Koch eine Flöte verfertigen lassen, welche bis zu einer ganzen Quinte tiefer als die gewöhnliche D-Flöte geht, und die er daher G-Föte oder Panaylon nennt; und endlich 8) hat man durch einen Zusatz unten am Fuße (den sogenannten C-Fuß) der gewöhnlichen Flöte auch den Tonumfang vom eingestrichenen c an bis hinauf in die dreigestrichene Octave gegeben, und dadurch die bereits bekannte C-Flöte geschaffen. Alle 8 Gattungen aber unterscheiden sich von der gewöhnlichen D-Flöte durch Nichts als durch ihre Größe und den daraus entstehenden Tonklang und Tonumfang. Im Uebrigen, der Tonfarbe, Applicatur ꝛc., sind sie mit derselben ganz gleich.





a der D=Flöte klingt auf der Flöte d'amour wie b; auf der Terzflöte wie c; auf der Quartflöte wie d; auf der Octavflöte wie e; auf der Es=Flöte wie f; auf der Octav=Terzflöte wie g; auf der G=Flöte, die vermittelst 15 Klappen vom kleinen g bis zum viergestrichenen c reicht, wie h, und auf der C=Flöte wieder wie a oder i. Die C=Flöte darf als Orchester=Instrument nicht wohl angewendet werden, da sie noch nicht allgemein eingeführt ist; man schreibt in Orchesterstimmen also nur vom eingestr. d bis dreigestr. a. Die Tonarten mit Kreuzen blasen sich am leichtesten, auch die mit wenig Been noch ziemlich leicht, die mit 5 bis 6 Kreuzen sind jedoch schwierig, und die mit 4 bis 6 Been am allerschwersten, obschon noch ausführbar. Ziemlich alle Triller lassen sich, der eine leicht, der andere schwieriger, auf den verbesserten Instrumenten mit mehreren Klappen (die Flöten mit einer Klappe sind auch als bloße Orchesterinstrumente nicht mehr brauchbar) rein ausführen. Die tieferen Töne, ohngefähr vom eingestr. a an abwärts, lassen sich nur während des pianissimo der übrigen Instrumente zweckmäßig gebrauchen, weil sie sehr schwach sind; klingen aber alsdann auch äußerst angenehm. Zum vollen Orchester gehören immer 2 Flöten; eine erste und eine zweite, welche bei den Tutti's ziemlich hoch in der Entfernung von Terzen, Sexten oder dergleichen natürlichen Intervallen gegen einander gehen. Da sie meistens höher als die Violinen stehen, um durch diese durchzudringen, so ist darauf zu achten, daß sie gegen dieselben keine unangenehme Fortschreitung bilden, weil dies, namentlich bei der ersten Flöte, merklicher als bei irgend einem anderen Instrumente auffällt. Soll die Melodie stark seyn, so können beide Flöten im Unisono gehen, welches alsdann gemeiniglich die höhere Octave von der Violinstimme ausmacht. Häufige Solo's beider Flöten in Terzen und Sexten klingen leicht etwas gewöhnlich; können in Verbindung mit anderen Rohrinstrumenten jedoch auch wieder, am rechten Orte, von außerordentlicher Wirkung seyn (wir erinnern z. B. an Händel's „Messias"). Bei Begleitung anderer Instrumente in aushaltenden Tönen ist es gut, die Flötensolo's nicht unter das zweigestrichene d herabgehen zu lassen, wegen des desto kräftigeren Durchdringens. In nicht gar zu schwierigen Tonarten läßt sich Alles, was rein melodisch oder einfach tönend ist, auf der Flöte ausführen: durch den Zungenstoß (s. Zunge) sogar ein u. derselbe Ton oftmals u. trompetenartig in schnellster Folge wiederholen; doch ermüdet das bald, sowohl den Spieler als den Hörer. — So kann denn die Anwendung der Flöte in Kirchen= und Cammermusiken, wo sie theils begleitend und den Ton schärfend durch ihre Höhe, theils als Soloinstrument zu sanften, herzinnigen Stellen, aber auch als Bravourinstrument gebraucht wird, statt haben. Die hochliegenden Unterarten dieses Instruments, die Terz=, Octav=, Es=, ꝛc. Flöte, verwendet man meistens nur in Militär= und denen ähnlichen Musiken, wo Trommeln und Pfeifen der Natur der Sache gemäß ihr Wesen treiben, und daher die Schärfe und das Schneidende ihres Tones von wesentlichem Nutzen ist. — Als Concertinstrument, als welches die Flöte nicht minder viele Vorzüge vor manchen anderen Instrumenten hat, wird sie leider nur zu oft theils falsch angewendet, theils gemißbraucht, so daß man statt des ihr eigenen melodischen Klanges nicht selten ein ihr ganz fremdes und wahr=

lich nicht sehr angenehmes Gebläse vernimmt, was denn zum Theil auch das Vorurtheil begründet hat, welches man gegen die Flöte als Concert-Instrument zuweilen zu haben pflegt. Ein hierauf gerichteter lesenswerther Aufsatz steht in der Leipziger allgem. musikal. Zeitung 1822 pag. 115 ff. — Als wirklich gediegene und ausgezeichnete Virtuosen auf der Flöte nennen wir außer den oben schon angeführten noch: Amon, Berbiguier, Bogner, Doulon, Drouet, Gebauer, Heine, Keller, Knorr, Köhler, Krüger, Kuhlau, Prinz, Scholl, Tulon u. A.; eben so führen wir von den Flötenschulen noch an: die von Bayr, Berbiguier, Devienne, Drouet, Hugot, v. Wunderlich, Müller, Vanderhagen, des Pariser Conservatoriums u. A.; und als anerkannt geschickte Verfertiger von Flöten (außer dem genannten Böhm) die Instrumentenmacher Streitwolf in Göttingen, und Schaufele in Stuttgart, deren Fabrikate immer in hohem Werthe stehen. — Ueber die Orgel-Flötenstimmen vergl. man den Art. Flauto.

Flöte à bec, oder Flute douce, und Flaute dolce, ein jetzt ziemlich außer allen Gebrauch gekommenes Blasinstrument von Holz mit sieben Tonlöchern auf der oberen und mit einem Tonloche auf der unteren Seite, und das ähnlich behandelt wurde wie die Hoboe und Clarinette, also nicht wie die gewöhnlichen Flöten quer, sondern seiner Länge nach an den Mund gehalten, nur daß sein Ansatz, d. h. die Lage der Lippen bei der Intonation nicht so bestimmt war, als bei diesen Instrumenten, da es wie eine Stimmpfeife oben in seiner Kopfhöhlung einen Kern und einen Aufschnitt hat, vermittelst welcher es zur Ansprache gebracht wird, sobald nur Luft in das Mundstück kommt. Dieses hat wegen seines runden Ausschnittes auf der hintern Seite eine entfernte Aehnlichkeit mit dem Schnabel verschiedener Gattungen Vögel, u. daher vielleicht zu dem Namen Flute à bec (deutsch eigentlich Schnabel- oder Mundflöte) Veranlassung gegeben. Der Umfang dieser Flöte beträgt eine Decima sexta, denn er beginnt mit dem eingestr. f und geht hinauf bis zum dreigestr. g durch alle Töne der diatonisch-chromatischen Tonleiter. Die Noten für dasselbe stehen immer im C-Schlüssel, d. h. die Note c klingt wie f, d wie g ꝛc. Von den sieben Tonlöchern auf der oberen Seite liegen sechs in gerader Linie, und das unterste siebente etwas seitwärts. In älteren Zeiten war das unterste Tonloch auch doppelt neben einander, so daß man sowohl die rechte, als auch die linke Hand unten haben, und mit Bequemlichkeit das eine Loch bedecken konnte. Dabei mußte jedoch, je nach der Lage der Hand, das eine stets mit Wachs verstopft werden. Ebenso dürfen bei einigen Tönen, der richtigen und reinen Intonation wegen, verschiedene Tonlöcher nur halb bedeckt werden, was freilich eine unangenehme Heiserkeit des Tones zur Folge hat. Das Alter des Instruments geht hinauf bis zu den Hebräern, welche Männer-, Knaben- und Jungfern-Flöten dieser Art hatten (s. den vorhergeh. Art. Flöte). Ehedem führte es auch den Namen Ploch- oder Plock- (oder Block-) Flöte, und wurde in verschiedenen Dimensionen verfertigt; man hatte eine Baßflöte, deren Umfang sich vom großen F bis zum eingestr. d erstreckte, und eine kleinere Baßflöte, die auch Tenorflöte hieß, vom großen B bis zum eingestr. g. Beide waren mit einer Klappe versehen, mußten aber wegen der Größe ihres Corpus, und damit die rechte Hand die untersten Tonlöcher erreichen konnte, vermittelst einer solchen krummen Röhre intonirt werden, wie der Fagott durch sein Es. Eine dritte Art, Altflöte genannt, stand um eine Octave höher, als die tiefere Baßflöte; und hiernach kam denn die Dis-

cantflöte, wie ſie oben beſchrieben iſt, die dann hin und wieder ebenfalls in verſchiedenen kleinen Dimenſionen gebraucht wurde. In der Art, wie man jetzt die Flöte à bec noch am meiſten antrifft, nämlich mit ſechs Löchern auf der obern und einem Tonloche für den Daumen der linken Hand auf der untern Seite, und ebenfalls in verſchiedenen Dimenſionen, wird ſie gewöhnlich nur als Kinderſpielzeug verwendet, und in einigen Gegenden auch von den Einſammlern der Lumpen für die Papierfabrikanten auf der Straße gebraucht, um ihr Geſchäft durch beliebiges Blaſen darauf anzukündigen. Ueber die Orgelſtimmen dieſes Namens (Flöte à bec oder Flauto dolce ꝛc.) vergl. die Art. Blochflöte und Dolzflöte.

Flötenbaß, oder Baßflöte, ital. Flautone, ſ. den vorherg. Art. In der Orgelbauerſprache iſt dies die generelle Benennung jeder 16füßigen flötenartigen Pedalſtimme.

Flötenſtimme. Hierunter wird eine in chromatiſcher Tonfolge auf einer Windlade ſtehende, durch mehrere Octaven gehende Reihe Orgelpfeifen verſtanden, die nach den Geſetzen der Orgelbaukunſt gleichartig conſtruirt und intonirt zuſammen ein Ganzes bilden, und, wenn ſie angeblaſen werden, einen flötenartigen Klang haben. Solche Stimmen ſelbſt ſ. unter Flauto.

Flötenwerk, 1) eine ſolche Orgelabtheilung, in der nur Flötenſtimmen befindlich ſind, oder ein nur aus Flötenſtimmen beſtehendes Poſitiv; 2) alle zu einer Orgel gehörenden Flötenſtimmen.

Flügel, Florian, zu Martinsdorf bei Leutmeritz in Böhmen geboren, war der Sohn eines Uhrmachers, und wurde wegen ſeiner guten Stimme früh als Discantiſt an der Domkirche in Leutmeritz angeſtellt. Später ging er in das Kapuzinerkloſter daſelbſt, trat aber bald wieder aus, und begab ſich nach Schleſien, wo er ſich eine geraume Zeit in Harpersdorf bei Goldberg aufhielt. Als das katholiſche Rectorat in Löwenberg vacant wurde, erhielt er den Ruf dahin, reſignirte aber 1796, und ſtarb am 28ſten April 1824. Er beſaß ein großes Talent zur Mechanik, das er beſonders auf die Verfertigung verſchiedener muſikaliſcher Inſtrumente, Orgeln u. dgl. anwandte; namentlich verfertigte er höchſt künſtliche Flötenuhren, die nach dem Urtheile Kunſtverſtändiger den engliſchen und Berliner Inſtrumenten dieſer Art nicht blos gleich kamen, ſondern dieſelben in mancher Beziehung auch noch übertrafen. In Schleſien trifft man viele Exemplare ſeiner Fabrikate.

Flügel, ſ. Fortepiano. — Die Orgelbauer nennen auch die beiden äußerſten Pfeifencolonnen einer Orgel, in denen bei großen Werken gewöhnlich Pedal-Prinzipalpfeifen (alſo die größten) ſtehen, die Flügel derſelben. Welcher von dieſen beiden Flügeln der rechte oder linke iſt, beſtimmt die Seite deſſen, der ſein Geſicht gegen die Orgelfronte gerichtet hat.

Flügelharfe, ſ. Harfe.

Flügelröhre, ſ. Fagott.

Flute à bec, ſ. Flöte à bec.

Flute allemande (deutſche Flöte), Flute d'amour und Flute douce, ſ. Dolzflöte u. Flöte.

Fluttuan, eine neue, nach Vogler's Angabe verfertigte Manual- und Labialſtimme; ſie ſteht zu 16′ in der Orgel zu Neu-Ruppin. Da ſie Aufmerkſamkeit verdient, indem ſie dem Waldhorne ziemlich gleich klingt, dem Tone deſſelben, durch weiteres Nachdenken geſchickter Orgelbauer,

ähnlicher noch gebracht werden könnte, so möge eine ausführliche Beschreibung ihrer Pfeifen hier stehen: sie sind offen und von Buchenholz; nach Dresdner Orgelbauermaaß beträgt die Holzdicke ihrer vier Wände 3‴; die Pfeife auf c̄ ist 3′ und 7″ lang; die Wand, an der sich das Labium, so wie die, welche sich ihr gegenüber befindet, 2″ und 4‴, die Seitenwände 2″ und 1‴ breit, und der Aufschnitt 5‴ hoch. Sie steht nur im Discant und hat zum Basse Quintgetön 16′.

F-Moll, eine der 24 Tonarten unsers modernen Musiksystems, in deren Intervallenfolge, um der Natur der sogenannten Molltonart willen, von dem Grundtone (Tonica) f aus die Töne h, e, a und d um einen halben Ton erniedrigt, also in b, es, as und des verwandelt werden müssen. S. Tonleiter und Vorzeichnung. Bei der jetzt herrschenden temperirten Stimmung verhalten sich, mathematisch berechnet, die Intervalle ihrer Tonleiter zu einander, wie

f	g	as	b	c	des	es	f
1	8/9	27/32	3/4	2/3	81/128	9/16	1/2

Vergl. Verhältniß und die damit in Verbindung stehenden Art. Den psychischen Character dieser Tonart beschreibt J. J. Wagner (Leipz. allg. musikal. Zeit. 1823, pag. 715) in den Versen:

„Ja, ihm ward sie!
Ja, ihm blüht sie!
Seine Arme
Umschlingen den himmlischen Leib —
Sie ist fein Weib! —
Sie zu fühlen nur ward ich geboren,
Und ihr Himmel ist für mich verloren.
Weh mir! weh mir! Leben ohne Leben
Hat das Schicksal spottend mir gegeben,
Und ich sinke dem Schatten zu! —"

Der Recensent des von Wagner in seinen „Ideen über Musik" a. a. O. aufgestellten musikalischen ABC sagt hiernach: „Es wird viel seyn, wenn unser Poet wegen dieser wenigen Zeilen sich nicht eingebildet hat, der Verfasser von den Leiden des jungen Werther zu seyn; Göthe wäre sicher so menschenfreundlich gewesen, ihm seinen Traum nicht zu stören." Leugnen wird derselbe indeß doch wohl nicht, daß tiefe Schwermuth und Leichenklage, ja Jammergeächz' und grabverlangende Sehnsucht der vorherrschendste Ausdruck der Tonart F-Moll ist. Auch ohne das Wort schon malt in der Einleitung zu Florestans Arie im Kerker z. B. (Beethoven's „Fidelio") sie allein deutlich die kalten Schauer des Ortes und des nur noch halb lebenden Gefangenen grabverlangende Sehnsucht. Und viele solcher Stellen könnten wir zum Belege anführen, wenn anders nur der Raum es hier zuließe; nur an das „Von dem Dome schwer und bang" ꝛc. mit dem folgenden „Ach, die Gattin ist's, die Theure" ꝛc. in Romberg's Glocke erinnern wir daher noch, wo es unwiderlegbar vorliegt, wie aus den Klängen in F-Moll mit seiner reinsten Dominante C-Dur klarer als aus irgend einer anderen Tonart ein Vorgefühl unaussprechlicher Auflösungen jenseits der Gräber spricht. Im Uebrigen vergl. hier auch den Art. Tonart, und Schubart's „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst" pag. 377. ff.

Dr. Sch.

Ende des zweiten Bandes.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 12225 7493